Die drei Einheiten im französischen Trauerspiel nach Racine.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Erwin Teichmann aus Niedergräfenhain.

AGAD
LUBOBAT.
BIBL.

Leipzig 1909.

Druck von Emil Glausch.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Wülker.

Leipzig, den 5. Februar 1909.

Der Procancellar.
Köster.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsübersicht.

Seite

Literaturverzeichnis 7

Einleitung 15

I. Die Zeit der Herrschaft der Regeln nach Racine.

1. Die strengen Nachahmer Racines 17
2. Voltaire und seine Nachfolger 30
3. Die Jahrmarktsstücke, die rührende Komödie, das bürgerliche Trauerspiel 49
4. Die Encyklopädie 65
5. Die Zeit der Revolution und des Kaiserreichs 70

II. Die Zeit des Schwankens und des Kämpfens um die Regeln.

1. Die Vorläufer der Romantik 79
2. Die Versöhnungsversuche zwischen der alten und der neuen Richtung 84
3. Der entscheidende Schlag gegen die Regeln: Die „Préface de Cromwell“ 90
4. Victor Hugos Dramen 97

Schluss 103

Alphabetisches Verzeichnis der Autoren 105

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546813_0002

Literaturverzeichnis.

Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Leipzig, 3. Aufl. 1876, 8. Aufl. 1898.

Arnaud: Théories dramatiques au XVII^e siècle. Paris 1888.
Cohen, G.: Geschichte der Inscenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Verm. u. verb. Ausg. Ins Deutsche übertr. v. Dr. C. Bauer. Leipzig 1907.
Dannheisser: Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich, in Zeitschr. f. frz. Spr. u. Lit. 1892 XIV, 1 ff.
Ebner, J.: Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien. XV. Heft der Münchener Beiträge zur rom. und engl. Philologie, herausg. v. H. Breymann u. J. Schick. Erlangen u. Leipzig 1898.
Kühr, K.: Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama. Prg. des k. k. Staats-Obergymn. zu Landskron in Böhmen 1876—77.
Mairet, Jean de: „Silvanire", herausg. v. Otto. Bamberg 1890.

Bibliographie générale . . . Nouvelle . . . p. p. Hoefer 1862.
Encyklopädie der Wissenschaften u. Künste, Allgemeine . . ., herausg. von Ersch u. Gruber. Leipzig 1818 ff.
Encyclopédie, La Grande . . . p. p. Berthelot. Paris 1885 ff.
Vapereau: Dictionnaire universel des littératures. Paris 1884.

Albert, P.: La littérature en France au 18^e siècle. P. 1886.
Albert, M.: Les théâtres de la foire (1660—1789). Paris 1900.
Barante, de: De la littérature française pendant le 18^e siècle. Paris 1824.
Chénier, M.-J.: Tableau de la littérature, Oeuvres posthumes t. III. Paris 1809.
Grimm et Diderot: Correspondance littéraire, phil. et crit. p. p. Tournieux. Paris 1877—82, 16 vol.

Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts Braunschweig 1856—70. 6 vol. N. Ausg. 1881.
Julleville, Petit de: Histoire de la Langue et de la Littérature française des origines à 1900, publiée sous la direction de ...
t. VI: Dix-huitième siècle. 1898.
t. VII: Dix-neuvième siècle. 1899.
La Harpe: Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, 1799—1805. Paris 1820. 16 vol.
Parfaict, frères: Histoire du théâtre français. Paris 1749. 15 vol.
Sabatier: Les trois siècles de la littérature française. Amsterdam 1774.
Sainte-Beuve: Causeries du lundi. Paris 16 vol.
— Nouvelles causeries du lundi. Paris, 13 vol. Lévy.
Suchier u. Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien 1900.
Vinet: Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle. Paris 1853. 2 vol.

Brandes, G.: Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen; V. Band: Die romantische Schule in Frankreich. Leipzig 1883.
Brunetière, F.: Les époques du théâtre français, Conférences à l'Odéon. Nouv. éd. revue et corrigée. Paris 1896.
— Études critiques sur l'histoire de la littérature française. 4^e éd. Paris 1898. 3^e série.
Charpentier: Geschichte der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, autoris. Übers. von E. Ch. Otto. Stuttgart 1877.
Faguet, E.: Le dix-neuvième siècle. Étude litt. 22^e éd. Paris 1900.
Geoffroy: Cours de littérature dramatique. P. 1819—20. 6 vol.
Gautier, Th.: Histoire du Romantisme. 2^e éd. Paris 1874.
Janin, J.: Littérature dramatique. Paris 1853.
Lasserre, P.: Le romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées du XIX^e siècle. Paris 1907.
Michiels, A.: Histoire des idées littéraires au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures. Paris 1842. 2 vol.
Nisard: Histoire de la littérature française. P. 1844—1849. 13^e éd. Paris 1886. 4 vol.
Nebout, P.: Le Drame romantique. thèse. Paris 1895.

Pellissier, G.: Le mouvement littéraire au XIX e siècle. Paris 1889.
Planche: Du théâtre moderne en France, R. d. d. M. 15e févr. 1837, p. 440—458. 1er mars 1837, p. 499—516.
Saint-Marc-Girardin: Cours de littérature dramatique. Paris 1843.
Sarrazin, Jos.: Das französische Drama in unserm Jahrhundert. Berlin 1883; in: Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausg. v. R. Virchow und Frh. v. Holtzendorff. XVIII, Série 2.
— Das moderne Drama der Franzosen. Stuttgart 1888.
Souriau: De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique. Paris 1895.
Stein, H. v.: Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttg. 1886.
Stendhal=Henri Beyle: Racine et Shakespeare. Étude sur le Romantisme. Paris 1854.
Villemain: Cours de littérature française. Paris 1846. 4 vol.

Beaumarchais, P. A. Caron de: Oeuvres complètes, éd. Gudin de la Brennellerie. P. 1809. 7 vol.
Belloy, P. Laurent de: Oeuvres complètes. Paris 1879. 6 vol.
Campistron, J. Galbert de: Oeuvres, nouv. éd. P. 1750. 3 vol.
Chénier, M.-Joseph: Oeuvres, précédées d'une notice sur Chénier p. M. Arnault, et Analyse raisonné du Théâtre de Chénier p. M. N. Lemercier. Paris 1824. 5 vol.
Chénier, M.-Joseph: Théâtre posthume, précédé de considérations sur la liberté du théâtre en France. Paris 1818.
Crébillon, P., Jollyot de: Oeuvres. Paris 1749. 3 vol.
Diderot, Denis: Oeuvres complètes, t. VII—VIII, éd. p. Assézat et Tourneux. P. 1875—79. 20 vol.
Duché Jos.-François: Oeuvres choisies, Éd. stéréot. P. 1811.
Ducis Jean-François: Oeuvres. Paris 1819. 3 vol.
Gresset: Oeuvres. Éd. stéréot. P. 1806. 2 vol.
La Chaussée, Nivelle de: Oeuvres. Paris 1762. 5 vol.
La Fosse, Antoine de: Théâtre. Amsterdam 1703. 1 vol.
La Grange-Chancel, J. de: Oeuvres, nouv. éd. revue et corrigée p. lui-même. P. 1758. 5 vol.
La Harpe, J.-François de: Oeuvres, accompagnées d'une notice sur la vie et sur ses ouvrages: t. I—II. Paris 1820. 16 vol. in 8°.
La Motte, Houdar de: Oeuvres t. IV—VI. Éd. Paris 1754. 11 vol.

Lemercier, L.-Népomucène: Comédies historiques. P. 1828.
Lemierre, Antoine: Oeuvres choisies, éd. stéréot. P. 1811.
Marmontel, Jean-François: Oeuvres, t. I, IX, XII—XV. Paris 1818. 19 vol.
Mercier, Sébastien: Théâtre complet, nouv. éd. Amsterdam 1778 und 1784. 4 vol.
— Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique. Amsterdam 1773.
Piron, Alexis: Oeuvres complètes, p. p. Rigoley de Juvigny. Troyes 1777. 8 vol.
Saint-Evremond, Charles de: Oeuvres, p. p. Ch. Giraud. Paris 1865. 3 vol.
Saurin, Bernard-Joseph: Oeuvres choisies, éd. stéréot. Paris 1812.
Voltaire: Oeuvres complètes, p. p. Moland. P. 1877—85. 52 vol.

Delavigne, Casimir: Oeuvres complètes. Paris 1888. 3 vol.
Dumas, Alexandre (père): Théâtre complet. P. 1863—1864. 6 vol.
Hugo, Victor: Oeuvres complètes, éd. définitive, t. I—III. Hetzel-Quantin. P. 1880 ff. 48 vol.
Ponsard, François: Théâtre complet. Paris 1851. Lévy, 1 vol.
Vigny, Alfred de: Oeuvres complètes d'après les manuscrits originaux, t. V—VI. Paris, ohne Jahr. Delagrave.

Außerdem wurden noch für Dichter niederer Ordnung folgende Sammlungen benutzt:

Répertoire général du théâtre français, éd. st. P. 1815 ff.
Suite du Répertoire du théâtre fr.,[1]) éd. stéréot. P. 1822—26 p. p. Lepeintre, 81 vol.

Bertrand, L.: La fin du classicissme et le retour à l'antique. Paris 1898, Hachette.
Julleville, Petit de: Le théâtre en France. Paris 1889.
Jusserand, J.-J.: Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris 1899.
Lacroix: De l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours, in: Annales des Universités de Belgique. 1854—55.
Lemaître, J.: Impressions de théâtre. Paris 1888—1892.
Rigault, H.: Hist. de la querelle des anciens et des modernes. P. 1859.

[1]) Enthält besonders Tragödien aus der Zeit des Kaiserreichs.

Rocafort: Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie. P. 1900.
Schlegel, A. W. v.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 3. Ausg. bes. von E. Böcking. Leipzig 1846.
Staël, Mad. de: „De l'Allemagne" Oeuvres complètes, t. IX. Paris 1820—21. 17 vol.

Aspelin, E.: La Mottes Abhandlung über die Tragödie, vergl. mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie, in: Z. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 13.
Backhaus, J.: A. Pirons Jahrmarktsspiele. Diss. Leipzig 1902.
Béclard, L.: Séb. Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps; avant la Révolution 1740—1789. Paris 1903.
Block, J.: Beiträge zu einer Würdigung Diderots als Dramatiker. Diss. Königsberg 1888.
Deschanel, E.: Le théâtre de Voltaire. Paris 1886.
Desnoiresterres: Voltaire et la société du 18e siècle. Paris 1867—75. 7 vol.
Dupont, P.: Un poète philosophe au commencement du 18e siècle, Hondar de La Motte. thèse. P. 1898.
Dutrait: Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon. Bordeaux 1896.
Hagen, D.: Alexis Pirons Dramen. Diss. Leipzig 1904.
Hallays, A.: Les Grands Écrivains français; Beaumarchais. Paris 1897.
Hausding, C.: Jean Galbert de Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker für das Theater Frankreichs und des Auslandes. Diss. Leipzig 1903.
Herrenschwand, K.: Jean-Baptiste-Louis Gresset, sein Leben und seine Werke. Diss. Zürich 1895.
Jullien: Paradoxes littéraires de La Motte. Paris 1859.
Jürging: Die dramatischen Theorien Voltaires. Diss. Münster 1885.
Köhler, L.: Die Einheiten des Ortes und der Zeit in den Trauerspielen Voltaires. Diss. Jena 1900.
Küchler, W.: Marie de Chéniers dramatische und lyrische Dichtung. Diss. Leipzig 1900.
Kühn, C.: Über Ducis in seiner Beziehung zu Shakespeare. Diss. Jena, Cassel 1875.
Labitte, Ch.: M.-Joseph Chénier, R. d. d. M. 1844 nouv. série t. V., p. 240—324.
Lanson, G.: Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante. Paris 1887. 2. Aufl. 1903.
Larroumet: Beaumarchais, l'homme et l'oeuvre, R. d. d. M. 1er avril 1890.

Lenel, S.: Un homme de lettres au 18e siècle, Marmontel. thèse. P. 1902.
Lieby, A.: Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier. thèse. Paris 1901.
Lintilhac, E.: Beaumarchais et ses oeuvres; prècis de sa vie et histoire de son esprit d'après des documents inédits. Paris 1887.
Lion, H.: Les drames et les théories dramatiques de Voltaire. Paris 1886. Hachette.
Loménie, L. de: Beaumarchais et son temps. Paris 1856. 2 vol.
Mahrenholtz, R.: Voltaires Leben und Werke. Oppeln 1885. 2 vol.
Penning: Ducis als Nachahmer Shakespeares. Prg. Bremen 1884.
Raumer, von: Diderot und seine Werke, in: Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1843.
Reinhardt, G.: Saint-Evremonds Urteile und Gedanken über die alten Griechen und Römer. Diss. Leipzig 1900.
Rosenkranz, K.: Über Diderots Theater, in: R. Gosches Jahrbuch der Literaturgeschichte. 1865.
— Diderots Leben und Werke. Leipzig 1866. 2 vol.
Scherer: Diderot, Étude. Paris 1890.
Steinbrück: Voltaire als Tragiker. Prg. Colberg 1876.
Stiefel, A. L.: Lemercier als Plagiator Shakespeares, in: Engl. Studien, XXVI, p. 337—352.
Strauss, D.: Voltaire. Sechs Vorträge. Leipzig, 2. Aufl. 1870.
Thiemer, Joh.: Antoine de La Fosse, Sieur d'Aubigny, als Tragiker. Diss. Leipzig 1906.
Unger, O.: Voltaires Beurteilung Corneilles und seine eigenen dramatischen Theorien und Neuerungen. Diss. Leipzig 1899.
Uthoff, J.: Nivelle de la Chaussée, Leben und Werke. Diss. Münster 1882.
Vauthier, G.: Essai sur la vie et les oeuvres de Népomucène Lemercier. thèse. Paris, Toulouse 1886.
Wienhold, H.: Lemierres Tragödien. Diss. Leipzig 1905.
Zollinger, O.: Mercier als Dramatiker und Dramaturg. I. Teil. Diss. Zürich 1899.
- Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur, Z. f. frz. Spr. und Lit. XXV., p. 87 ff.

Biré, E.: V. Hugo avant 1830. Paris, Nantes 1883.
— V. Hugo après 1830. Paris 1891. 2 vol.
Blennerhasset: Frau von Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur. Berlin 1887—88. 2 vol.
Favrot, A.: Étude sur Casimir Delavigne. thèse. Bern 1894.
Glachant, P. et V.: Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le théâtre de V. Hugo. Paris 1902—1903. 2 vol.
Grassmann, G.: Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama Victor Hugos. Diss. Rostock, Stettin 1876.
Harang, J.: Racine und Victor Hugo als dramatische Dichter. Diss. Jena 1875.
Klinger, L.: Über die Tragödien C. Delavignes. Gym. Pg. Waldenburg, 3 T., 1899—1901.
Latreille, C.: La fin du théâtre romantique et François Ponsard. Paris 1899. Hachette.
Martini, W.: Victor Hugos dramatische Technik nach ihrer histor. und psychol. Entwicklung. Diss. Leipzig 1905.
Niese, P.: Victor Hugo als Dramatiker. Prg. des Königstädt. Gymn. Berlin 1897.
Parigot, H.: Le drame d'Alexandre Dumas. Étude dramatique, sociale et littéraire d'après de nouveaux documents. thèse, P. 1898.
Roedel, Th.: Victor Hugo und der Conservateur litt. Diss. Heidelberg 1902.
Séché: Alfred de Vigny et son temps. Paris o. J.
Sleumer, A.: Die Dramen Victor Hugos. Eine literarhistor.-kritische Untersuchung. XVI. Heft der literar.-histor. Forschungen, hrsg. von Schick und Waldberg. Berlin 1901.
Souriau: La Préface de „Cromwell", Éd. crit. Paris 1897.
Stapfer: Racine et Victor Hugo. 5e éd. Paris 1895.
Weber, Otto: V. Hugo und seine Zeit, nach dem Französ. des A. Barbou. Leipzig 1886.
Wetzig, R.: Studie über die Tragödien C. Delavignes. Diss. Leipzig 1900.

Einleitung.

Wenn es im Vorliegenden unternommen worden ist, die Regeln von den drei Einheiten: die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung im französischen Trauerspiel zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung zu machen, so mag dies zunächst bedenklich erscheinen wegen der Fülle von Literatur, die wir bereits über diese einst so wichtige und so heiß umstrittene Frage besitzen. Wie sie „eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen“ hervorgerufen haben,[1]) so liegt auch ihre Geschichte uns jetzt außer in den verschiedenen Literaturgeschichten in einer ganzen Reihe von speziellen Abhandlungen vor. Aber diese haben fast alle den gemeinsamen Charakter, daß sie stehen bleiben bei der berühmten Formulierung des Gesetzes durch Boileau: „l'Art poétique“ III 44—46:

„Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
„Qu'en un lieu, en un jour un seul fait accompli
„Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.“

Gewiß ist es interessant, das Entstehen der Macht dieser Regeln von ihrem Ausgangspunkte an zu verfolgen, wie es in erschöpfender Weise getan worden ist namentlich von Arnaud: „Théories dramatiques au XVII^{e} siècle (Paris, 1888); von Otto in der Vorrede zur Ausgabe von Mairets „Silvanire“ (1890), den in gewisser Beziehung Dannheißer ergänzt in: „Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich“ (1892). Es genügt daher, für die Entwicklungsgeschichte auf diese hier hinzuweisen, wo auch auf die früheren Arbeiten dieser Art näher eingegangen ist. Für die Geschichte der Einheiten in Italien bis zur regelmäßigen Tragödie des 16. Jahrhunderts liefert Ebner in seinem „Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien“,[2]) interessanten Aufschluß. Den Bau und die Inscenierung der mittelalterlichen Mysterienbühne be-

[1]) A. W. v. Schlegel, Vorlesungen ... II, 17.
[2]) Münchener Beiträge ... XV, Erlangen und Leipzig 1898.

handelt eingehend G. Cohen: „Geschichte der Inscenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich; deutsch von Dr. C. Bauer, Leipzig 1907.

Aber auch das Ende der Regeln der drei Einheiten, die den Geist der französischen Dramatiker zwei Jahrhunderte lang tyrannisierten, vollzog sich nicht im Stillen. Darum soll, ausgehend von Saint-Evremonds Worten:

„Modernes, reprenez courage,
„Vous remporterez l'avantage.“ [1])

im folgenden auf Grund eines eingehenden Studiums der theoretischen und praktischen Erzeugnisse [2]) in der dramatischen Literatur jener Zeit in zwei sich von selbst ergebenden Teilen versucht werden, eine ausführliche Darstellung der ferneren Herrschaft der Regeln im 18. Jahrhundert und die Zeit des Schwankens und des Kämpfens vom Beginn des 19. Jahrhunderts an zu geben. Damit hofft der Verfasser, die oft behandelte Geschichte der drei Einheiten bis zu ihrem Ende fortzusetzen und die kurze Ausführung von Kühr zu ergänzen, der im letzten Viertel seiner Programm-Arbeit: „Der Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama“ [3]) nur einige typische Hauptvertreter aus dieser Zeit erwähnt, ohne jedoch näher auf die literarischen Erzeugnisse einzugehen.

---

[1]) „Sur la dispute touchant les anciens et les moderns“, oeuvres t. V, p. 88 ff.

[2]) Selbstverständlich kann auf ihren dramat. Wert weniger eingegangen werden.

[3]) Gymn. Prg. Landskron i. B. 1876/77, 30 S.

1.

Die Zeit der Herrschaft der Regeln nach Racine.

1. Die strengen Nachahmer Racines.

Im 17. Jahrhundert hatte die französische Tragödie den Gipfel der Vollkommenheit erreicht. Einem System, das von Jodelle an bis zum „Cid“ mühevoll vorbereitet worden war, das auf der einen Seite heftig bekämpft, auf der anderen mit nicht minderem Eifer befürwortet worden war, hatten Corneille und Racine Lebensfähigkeit verliehen, und der Erfolg ihrer Werke machte die Regeln der dramatischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung zum nationalen Heiligtum der Franzosen. Ohne Widerstreben hatte sich Racine ihnen unterworfen, und seine Werke wurden als der beste Beweis für die Berechtigung der Regeln allen Gegnern vorgehalten.[1]) Das, was Poeten und eifrige Theoretiker aus allen Kreisen der Gesellschaft aus Italien herübergenommen, und was sie aus „wenigen Blättern des Aristoteles in bändereiche Kommentare“[2]) verarbeitet hatten, diesen Maßstab einer Kritik, mit dem manches junge Genie niedergedrückt wurde, hatte Racine erfüllt. Nur eine einzige vernünftige Sache hatte er der Nachwelt übrig gelassen: ihn nachzuahmen und zu suchen, ihm gleichzukommen. Und der Nachfolger und Nachahmer waren auch nicht wenige. Wie bei jeder Nachahmung, so richteten aber auch sie ihr Augenmerk weniger auf den Geist, den Inhalt seiner Werke, als vielmehr auf die strenge Beibehaltung der äußeren Form.

Nur ein einziger, noch älter als Boileau und Racine, hebt sich aus der Schar der Bewunderer besonders ab und bewahrt dem Klassizismus gegenüber eine gewisse Selbständigkeit. Durch sie reicht Charles de Saint-Evremond (1613—1703) um ein Jahrhundert über seine Zeit hinaus. In seinen ästhetischen Schriften beschäftigt ihn vor allem die

[1]) Man vergl. auch: Robert: La poétique de Racine. Paris 1890.
[2]) A. W. Schlegel, Vorl. II. 17.

dramatische Literatur. Er verteidigt das Ansehen Corneilles gegen Racine.[1]) Wenn er auch als einen Vorzug des älteren Dichters seine größere Treue in der Darstellung der antiken Charaktere und Sitten hervorhebt, so kann er doch nicht teilnehmen an dem allgemeinen Glauben an die Vollkommenheit der Corneilleschen und Racineschen Tragödie. Während eines Aufenthaltes in England lernte er die dramatische Literatur dieses Landes kennen. Sie frei und uneingeschränkt bewundern konnte er als Franzose freilich nicht; aber doch will es für einen Zeitgenossen Racines viel heißen, wenn er schreibt: „Il y a de vieilles tragédies anglaises où il faudrait à la vérité retrancher beaucoup de choses, mais, avec ce retranchement on pourrait les rendre tout à fait belles.“[2]) In dem Streit der Alten und Modernen nimmt er eine vermittelnde Stellung ein; doch vertritt er mit Nachdruck die Forderung, daß man für den Geist und den Geschmack des Jahrhunderts einer neuen Kunst bedürfe. Durch seine taktvolle Mäßigung verleiht er den Modernen einen Zug der Gerechtigkeit, indem er Sophokles und Euripides den französischen Dramatikern, besonders Corneille, nachstellt. Er betrachtet die Werke der Alten als in die engen Verhältnisse einer kleinen Republik eingezwängte Schöngeister, denen eine notdürftige Freiheit über alles ging. Seine Zeit dagegen hat vollkommene Freiheit nötig. Die einzige Regel ist der Geschmack der Zeit: „Vous avez raison de vous moquer des songes d'Aristote et d'Horace, des rêveries de Heinsius et de Grotius, des caprices de Corneille et de Ben Johnson, des fantaisies de Rapin et de Boileau.“[3]) Und die Regeln selbst verbürgen ja durchaus nicht den Erfolg eines Stückes. Denn trotzdem der Abbé d'Aubignac die Gesetze genau befolgt hatte, die er selbst[4]) gegeben hatte, scheiterte seine „Zénobie“ doch. Darum treffe eigentlich der Vorwurf Aristoteles, daß er den Abbé eine so schlechte Tragödie habe schreiben lassen. Da aber Aristoteles' Poetik ein ganz vortreffliches Werk an sich sei, könne man einsehen, daß er nicht für alle Nationen und alle Zeiten geschrieben habe.[5]) Als Meisterwerke will er die literarischen Produkte der Alten anerkennen, aber nicht als Muster, die jede Zeit aus sich herauszuschaffen hat.

---

[1]) In der Abhandlung über die Tragödie „Alexandre le Grand“ (1668).
[2]) Sur les tragédies. t. III, p. 258.
[3]) Défense de quelques Pièces de Théâtre de Mr. Corneille. III. A Messieurs De * * * oeuvres. t. IV, p. 63.
[4]) Im: Traité de la Pratique du Théâtre (1657).
[5]) „De la tragédie ancienne et moderne“, oeuvres III, p. 117 ff.

Aber Saint-Evremond war ein Prediger in der Wüste: die vielen Nachahmer Racines nahmen die Regeln als etwas Notwendiges auf, über das sie nicht zu diskutieren wagten. Das Streben, sich den Einheiten zu fügen, gab ihren Produkten ein gleiches Aussehen. Alle brachten nur das letzte Glied einer Kette von tragischen Ereignissen, nur eine einzige Begebenheit, die eben noch nötig war, um die Lösung herbeizuführen. Darum finden wir auch alle Personen, ob Freund oder Feind, bereits auf dem Schauplatze, der in den meisten Fällen ein unbestimmter Raum, ein Vorzimmer oder Säulengang, im Palast des Königs ist. Läßt die Handlung, ohne die Wahrscheinlichkeit allzu gröblich zu verletzen, sich nicht in jene engen Mauern einschließen, so wird sie nach einem noch vagueren Ort, nach einem freien Platz neben dem Palaste verlegt oder zwischen die Zelte eines Lagers, wo die wichtigsten Entschlüsse im Freien gefaßt werden im Vertrauen, daß die Person, gegen die man verhandelt, eben weit weggegangen ist und kluger Weise erst wieder nach der Beendigung der Verhandlung zurückkehrt, um nicht einmal Verdacht zu schöpfen. Selbst die Personen sind da, die der gesunde Menschenverstand sicher gerade vor diesem Orte und diesen Menschen gewarnt haben würde. Besser erschien es aber, die Vernunft zu verletzen als die drei Einheiten. Aus der Beschaffenheit des Stoffes ergab sich von selbst einesteils die Einheit der Zeit, der Knoten konnte sich nur an dem einen Tage lösen, zumal noch alle größeren Ereignisse, vor allem auch die nie fehlenden Schlachten und Zweikämpfe, schon wegen der Ortseinheit hinter die Bühne verlegt wurden, andernteils konnte auch nicht ohne weiteres eine zweite Handlung aus ihm hervorgehen, da die Vertrauten über die nötigen Nebenumstände Aufklärung gaben. Allerdings fanden die Dichter oft selbst einen solchen Vorwurf zu trocken und langweilig und flochten darum eine Liebesgeschichte zwischen zwei Personen ein, die mit der Haupthandlung meist in keinem oder nur bedingtem Zusammenhange standen; sie schufen so eine Nebenhandlung, die sie durch Kürzungen aus ihren Vorlagen gerade ängstlich zu vermeiden gesucht hatten.[1])

Ausdrücklich bezeichnet sich als Schüler Racines: Jean Galbert de Campistron (1656—1723), der sogar Anweisungen von ihm erhalten haben will. Eine Zeit lang schien es auch, als ob er den großen Meister ersetzen solle. Aber

[1]) Über die Handlung, deren Einheit auch jetzt noch vorhanden sein muß, wird nur in besonderen Fällen berichtet werden.

je mehr er sich ihm anschloß, um so größere Einbuße erlitten seine Tragödien an poetischem Werte und äußerem Erfolge. Er befleißigte sich stets einer einfachen, einheitlichen Handlung und verwarf es, dieselbe durch eine Reihe oft überflüssiger, fast immer unwahrscheinlicher Zwischenfälle zu dramatisieren. Daher kommt auch seine meist schablonenartige Behandlung der Tragödie, in der die Erzählung ein wohlfeiles Mittel zur Durchführung der Einheiten bietet. In das Innere eines Palastes führen uns die meisten seiner Tragödien.[1]) Aber nie wissen wir recht, wem das betreffende Zimmer eigentlich gehört, das bald das Kabinett des Königs, bald ein Frauengemach, bald ein öffentliches Empfangs- und Sprechzimmer ist. So muß besonders in „Andronic“ (1685) dieses Zimmer öfters seinen Besitzer wechseln, damit es fünf Akte hindurch dasselbe bleiben kann. Auch wenn der Dichter die Handlung auf einen freien Platz verlegt wie in „Alcibiade“ (1685) oder in ein Lager: „Arminius“ (1684), läßt er uns über die nähere Beschaffenheit des Schauplatzes unaufgeklärt.

Die Einheit der Zeit ist dem Dichter überall mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit gelungen. Auf das Fortschreiten derselben oder auf die Tageseinheit weisen die Personen öfters hin durch Worte wie aujourd'hui, en ce jour, eine Eigentümlichkeit, der wir in der Folge noch häufig begegnen werden. Die Verteilung der Zeit dagegen hat er nicht immer der Wahrscheinlichkeit entsprechend vorgenommen. So kann z. B. die nur 16 Verse umfassende 4. Szene des III. Aktes von „Andronic“ dem Martian doch nicht die genügende Zeit gewähren, um in der Stadt eine günstige Gelegenheit für den Aufbruch des Andronicus aus Byzanz zu erspähen; trotzdem hat Martian während dieser kurzen Szene schon alle Vorkehrungen zur Flucht getroffen.

Den belebenden Geist Racines vermochte ebenso wenig Antoine de La Fosse d'Aubigny (1659—1708) durch eine sklavische Nachahmung der äußeren Form fortzusetzen. Er zeigte dies besonders in seinem Hauptwerk: „Manlius Capitolinus“ (1698), wo er seine Hauptquelle, Otways „Venice preserved“ (1682) in Bezug auf Ort, Zeit und Handlung so verkürzte und änderte, wie die Konvention der französischen Bühne es verlangte. Alle Szenen, die nicht in den Rahmen der drei Einheiten paßten, wie die Beratung der Verschworenen und ihre Bestrafung, verlegt er hinter die Bühne oder läßt

[1]) „Virginie“ (1683), „Andronic“ (1685), „Phocion“ (1688), „Adrien“ (1690), „Tiridate“ (1691), „Pompéïa“ (1690).

sie ganz weg. Welche Unwahrscheinlichkeit eine äußerliche Befolgung der Zeiteinheit mit sich brachte, zeige ein Beispiel aus „Thésée“ (1702), der vom Morgen des einen Tages bis zum Morgen des folgenden sich in Athen abspielt. In I, 3 erzählt Médée, daß ein Bote nach Delphi abgeschickt worden sei, das Orakel um den Traum des Königs Egeus zu befragen, und in II, 4 erfahren wir, daß schon seit einiger Zeit dem König die Antwort des Orakels mitgeteilt worden ist. Es war aber doch unmöglich, daß ein Bote in so kurzer Zeit den Weg zwischen Delphi und Athen zweimal zurücklegen konnte. — Auf die Einheit der Handlung legte gerade La Fosse ein großes Gewicht. Aus seinen Vorlagen suchte er alles zu entfernen, was derselben schaden könnte. Freilich ersetzte er dabei mitunter einen Übelstand durch einen anderen, indem er durch Einführung der üblichen Liebesszenen z. B. in „Corésus et Callirhoë“ (1703)[1]) eine selbständige Handlung neben die schon vorhandene stellte.

Wieviel dazu gehörte, einem Racine gleichzukommen, und wie wenig genügte, um mit des großen Meisters Methode Unnatürlichkeiten zu erzeugen, sehen wir bei Joseph François Duché (1668—1704), der nach dem Tode Racines auf Betreiben der Mad. de Maintenon für Saint-Cyr die Tragödien aus der heiligen Schrift lieferte. Er ist noch weniger bekannt als die beiden vorigen, obwohl sein „Absalon“ dem „Andronic“ und „Manlius“ nicht viel nachsteht. Da zwei seiner Tragödien in Saint-Cyr Anklang fanden, wurden sie nach des Dichters Tode auf dem théâtre français aufgeführt: „Absalon“ (1712) und „Jonathas“ (1714). Er läßt in beiden die Handlung im Innern eines Zeltes vor sich gehen und treibt, da er gar keine Rücksicht auf Ort und Zeit nimmt, die Unwahrscheinlichkeiten auf die Spitze. Nach öfteren Beratungen, Zusammenkünften und verschiedenen Vorbereitungen für den Kampf erfolgt die Lösung gerade in der Nacht, sodaß wir uns wundern müssen, warum die Personen ihr Handeln nicht bis zum Tagesanbruch verschoben, zumal sie gar nichts zu solcher Eile drängte.

Nicht mindere Widersprüche mit der Wahrscheinlichkeit finden sich in den Tragödien von Bernard de Longepierre (1659—1721): „Médée“ (1694) und von dem Abbé Charles-Claude Genest (1636—1719), der in „Pénélope“ (1684) die Heimkehr des Odysseus dramatisierte, in denen die Personen

[1]) Durch Agénor und Anaxile.

stets zur rechten Zeit an dem passenden, konventionellen Orte sich einfinden.

Bedeutender erscheint Joseph de La Grange-Chancel (1676—1758), auf den selbst Racine Hoffnung gesetzt hatte, der ihn Unterweisungen in der dramatischen Kunst erteilt haben soll. In den Vorreden zeigt sich La Grange-Chancel auch als echten Anhänger des Klassizismus. In seinen besonderen Schutz nimmt er die Regeln in der Vorrede von „Jugurtha“ (1694) gegenüber dem Streben einiger zeitgenössischer Dramatiker, die durch „lächerliche Abhandlungen“ beweisen möchten, daß sie in dem Trauerspiele nur die Entfaltung gewisser Schönheiten verhinderten, und die dieses Gesetz nach ihrem Geiste umzugestalten suchten, da sie ihre Stoffe den Einheiten nicht anpassen könnten. Wegen dieser Regellosigkeit kann er auch das englische Theater nicht billigen und zweifelt, ob man überhaupt den Namen eines Theaters Stücken geben könne: „qui n'ont ni règle ni conduite“. Die französische regelmäßige Tragödie zu erhalten, soll daher eine der vornehmsten Aufgaben des Dramatikers sein, um den Vorzug zu wahren, den sich Frankreich durch sie vor ganz Europa erworben hat: „qui est peut-être le seul avantage qu'elles (les nations) ne nous disputent pas“. Die Handlung will auch er möglichst einfach gestaltet wissen. Jede Ausstattung und allen unnützen Prunk verweist er in das Dekorationsstück, die tragédie en machines, wozu er selbst Stoffe bearbeitete. In demselben Sinne muß er sich in der Vorrede zum „Amasis“ gegen den in der Zeit zurückgebliebenen Geist in den collèges wenden, welche die drei Einheiten dem äußeren Prunke gegenüber vernachlässigen, den Corneille und seine Nachfolger von der Bühne zu vertreiben sich bemüht haben.

So eifrig auch La Grange-Chancel um die strenge Durchführung der Regeln bemüht war, es lassen sich bei ihm doch auch in einer strengen Kritik öfters Verstöße besonders gegen die Wahrscheinlichkeit nachweisen. Auch er kennt nur die zwei verschiedenen Schauplätze: ein Lager,[1]) wo wir in das Innere der Zelte blicken können, oder irgend einen Raum eines Palastes.[2]) — Mit Geschick findet sich die Zeiteinheit durchgeführt in „Oreste et Pilade“ (1697). Das Stück beginnt am Vormittag, in der Nacht flieht Iphigenie, und am Vormittag des folgenden Tages findet die Handlung ihren Abschluß, wie sich aus folgenden Stellen erkennen läßt:

[1]) „Jugurtha“ (1694).
[2]) „Athénaïs“(1699), „Oreste et Pilade“, „Méléagre“ „Ino et Mélicerte“ etc.

I, 1. Hidaspe:
Seigneur, voici le jour si longtemps souhaité.
V, 1. Thoas:
Qu'une nuit inquiète est cruelle à passer!
V, 1. Thoas:
. . . . . la nuit est avancée.
V, 4. Thoas:
. . . . . Venez, Seigneur,
Le jour nous a fait voir la troupe fugitive.

Daneben finden sich infolge der Zeiteinheit Ungenauigkeiten in „Jugurtha" und „Méléagre", in denen der Held an demselben Tage, an dem seine Werbung zurückgewiesen wurde, noch einmal entweder bei derselben oder auch bei einer anderen Dame sie vorbringen muß, wobei die anderen Ereignisse Zeit genug übrig lassen, um die Trauung noch für den nämlichen Tag zu bestimmen. In „Alceste" läßt er von Jolcos einen Boten nach dem Orakel des Apollo absenden, dessen Antwort eine Szene später schon bekannt ist. Besonders in „Amasis" wollte er einen Beweis liefern für seine praktische Kenntnis der Regeln. Sogar die Stunde, wo die Handlung beginnt, hatte er darin angegeben,[1]) wie er auch in der Vorrede besonders hervorhob, um den Vorschriften des Aristoteles völlig zu genügen. Auch die Handlung, in der er allerdings mehrere Zwischenfälle erkennt, glaubt er als einheitlich rechtfertigen zu können. Aber wenn auch diese Episoden unmittelbar aufeinander folgen, so entstehen sie doch nicht auseinander, und von einer eigentlichen Handlung können wir gar nicht sprechen, zumal gewisse begonnene Motive vollständig aus dem Ganzen herausfallen und dann einfach liegen gelassen werden, wie z. B. die Liebesepisode zwischen Amasis und Nitocris in III, 5, während andere wieder zu sehr hervortreten, wie das Liebesverhältnis zwischen Sesostris und Arthemice am Schlusse des Ganzen. Eine solche Handlung kann allerdings in 2—3 Stunden sich abspielen, wie es der Dichter behauptete.

In seinen lyrischen Tragödien und Dekorationsstücken[2]) dagegen richtet er sich nach keinen Regeln. Ein häufiger Ortswechsel, der mitunter Unmögliches von der Technik verlangt, soll hier auch das Auge erfreuen.

[1]) I, 1. Phanès:
Tandis qu'avec le jour qui commence de naître
Amasis en ces lieux se dispose à paraître . . .
Venez prince.

[2]) „Médus" (1701), „Cassandre" (1706) etc.

Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1762) häufte ebenfalls lieber die Zufälligkeiten und Unwahrscheinlichkeiten in seinen Tragödien, als daß er über die engen Mauern eines Palastes und über die Dauer von 24 Stunden hinauszugehen wagte. Ganz ungestört gehen die Personen in einem und demselben Zimmer des Palastes[1]) ein und aus, ohne sich darum zu sorgen, daß bereits diejenigen vor der Tür stehen können, die sie auf alle Fälle meiden müssen. In der Behandlung der Zeit weicht er von seinen Vorgängern insofern ab, als er einmal, in „Idoménée" (1705), die Handlung in der Nacht beginnen läßt, was wir bisher noch nicht gefunden haben, sodaß die Lösung am Tage mit größerer Wahrscheinlichkeit stattfinden kann.[2]) — Unter dem Vorwande, seiner Zeit anzugehören, glaubte er ein Recht zu haben, die antiken Gegenstände durch Einfügung von Liebesszenen interessanter zu gestalten, die ihm nebenbei recht bequem halfen, fünf Akte zu füllen. Darum besteht die Handlung bei ihm oft auch nur aus einer Reihe einzelner Episoden, die besonders in „Catilina" (1748) so geringen Zusammenhang haben, daß wohl jeder der ersten drei Akte ein Stück für sich hätte abgeben können. Der Dichter sieht dies wohl auch selbst ein, er entschuldigt sich aber damit, daß er in solchen Fällen weniger den Vorschriften der Alten als vielmehr dem Vergnügen des Publikums hätte genügen wollen. So war und blieb auch er in seiner langen Tätigkeit: „un esclave qui dépend d'un maître capricieux qui le maltraite souvent sans sujet, et qui veut pourtant le maltraiter sans réplique."[3])

Einen ersten offenen Angriff gegen das System der Regeln, das man auf Jahrhunderte hinaus festgelegt glaubte, unternahm Houdar de La Motte (1672—1731). Wenn auch dieser Befreiungsversuch zunächst mißglückte, so wurde im Stillen durch ihn doch wenigstens Zweifel an der Allgemeingültigkeit der drei Einheiten erweckt. Mit klarem Blicke erkannte er die großen Mängel des Kunstdramas, und unumwunden gab er seinen Landsleuten den Rat, mit der Tradition des

---

[1]) „Idoménée", „Atrée et Thyeste", „Électre", „Sémiramis" etc.

[2]) I, 1. Idoménée.
Quel tremblement, ô Ciel! et quelle affreuse nuit!
I, 5. Idamante:
Allons: bientôt la nuit moins terrible et moins sombre
Va découvrir les maux qu'elle cachait dans l'ombre,
Ces lieux sont éclairés d'un triste et faible jour.
V, 5. Idamante:
. . . . . l'astre du jour vous luit.

[3]) Préface d'„Atrée et Thyeste" (1707).

klassischen Systems, vor allem mit den Einheiten zu brechen. Erst mit 48 Jahren trat er als Dramatiker auf und zeigte in seinem ersten „Discours sur la tragédie", an der Spitze der „Makkabäer" (1722), daß man eine Tragödie verfassen könne, auch wenn man Boileau und Racine nicht befolge. Mit der Vernunft und der Wahrscheinlichkeit, mit denen ein Scudéry und andere einst dieses System begründet hatten, nimmt La Motte den Kampf gegen dasselbe auf und beweist ebenso einleuchtend die Notwendigkeit, sich endlich von ihm wieder zu befreien. Wenigstens sei man nicht vollständig für die Regeln eingenommen, um sie nicht, wenn es der Stoff verlange, wesentlicheren Schönheiten zu opfern. Darum soll sich nicht ein Geschrei erheben gegen solche Abweichungen, die gerade die Vernunft fordert. Auch La Motte will die Alten verehren, aber frei beurteilen; er will sie bewundern, wo sie bewundernswert sind, aber die Begeisterung muß sich mäßigen, sobald sie unvernünftig wird; auch die Fehler der Alten darf man nicht verkennen. Es handelte sich bei ihm also nicht um die Frage, ob die Alten aufgegeben oder unbedingt beibehalten werden müßten, sondern einzig darum, zu wissen, ob man bei ihrer Beurteilung nicht dasselbe Maß anwenden dürfe wie bei den Modernen und ihre Werke nicht als solche betrachten könne. Ohne einen großen Umsturz in der dramatischen Poesie zu beabsichtigen, will er nur die engen Grenzen, die namentlich die Einheiten der Tragödie auferlegen, erweitern, nicht immer völlig beseitigen, denn den einen Nutzen bieten sie dadurch, daß sie durch ihren Zwang mittelmäßige Geister von der dramatischen Laufbahn abhalten und als ein Prüfstein des notwendigen Talentes gelten können. Wenn er freilich weiter behauptet, daß die Regeln auch einen großen Teil unseres Vergnügens ausmachen,[1]) so widerspricht es der Ver-

[1]) Qu'on ne s'imagine pas aux réflexions que je fais sur ces règles, que je les juge absolument inutiles. Je conviens qu'elles forment un Art; et leur première utilité, c'est que la contrainte qu'elles imposent, détourne de la carrière des esprits médiocres qui ne craindroient pas d'y entrer, si elle était plus libre. C'est proprement la pierre de touche du talent nécessaire. Un Auteur essaye là son génie et ses ressources; et s'il n'a pas la force de vaincre les obstacles de l'arrangement, il y a aparence qu'il manqueroit aussi d'invention pour le fond des choses. En second lieu, ces règles observées font par elles-mêmes une grande partie de notre plaisir. Les Ouvrages nous plaisent comme raisonnables: mais ils nous plaisent du moins autant comme difficiles; et de là sont nés les vers qui n'ajoûtent de mérite aux pensées que la difficulté de les exprimer avec justesse, malgré la gêne des règles. (Premier Discours sur la Tragédie à l'occasion des Machabées, oeuvres t. IV, p. 43.)

nunft, wenn er sie nicht in ihrer bisherigen Gestalt bestehen lassen will.[1]) Je nachdem er sich überhaupt in seinen Erwägungen mehr oder weniger von dem Gedanken der Unabhängigkeit leiten läßt, findet er in ihnen bald eine schlimmere, bald eine bessere Seite. Die „règles expérimentales", welche die praktische Tätigkeit der Autoren und zum Teil auch die übertriebene Bewunderung der Kommentatoren gebildet hat, will er ersetzen durch die „règles rationnelles", welche die Vernunft vorschreibt. Und diese zeigt, daß nur stets wiederholte und wahrscheinlich gemachte Zufälligkeiten bewirken, daß alle Teile einer Handlung in einem und demselben Raume oder auf demselben Platze vor sich gehen, daß in einem bestimmten Augenblicke nach dem Bedürfnis der Intrigue verschiedene Personen Dinge tun oder sagen, die anderswo gesagt oder getan werden müßten. Denn es ist nicht wahrscheinlich, daß sowohl für die Beratungen des Fürsten wie für das Komplott der Verschwörer oder die Vertraulichkeit der Liebenden gleichzeitig derselbe Ort gewählt worden ist. Die Phantasie des Zuschauers wird sich auch nach einem Ortswechsel wieder zurechtfinden. Denn wenn er sich mit dem Anfang des Stückes nach Athen oder Rom versetzt fühlen kann, so wird er im Geiste auch mit jedem Akt von einem Ort zum andern sich mitbewegen, vorausgesetzt, daß die Schauplätze nicht allzu weit entfernt sind. Darum ist La Mottes Absicht „die dramatischen Dichter der gezwungenen Einheit zu entledigen, welche dem Zuschauer oft Teile der Handlung raubt, die er gern sehen möchte, und die nur durch Erzählungen, die immer weniger wirksam sind als die Handlung selbst, ersetzt werden können."[2]) — Ebenso kann das erlaubte Höchstmaß einer Zeitdauer von 30 Stunden gewissen Vorwürfen Gewalt antun. Er sieht es nicht für einen Fehler, aber für eine allerdings gefährliche Freiheit an, wenn ein oder sogar zwei bis drei Tage zwischen zwei Akten liegen. Er glaubt, seine Forderungen durch den Hinweis auf die Oper stützen zu können, deren Regellosigkeit die Illusion keineswegs beeinträchtige, aber doch scheint er dabei gerade das eigentümliche Wesen beider Gattungen zu verkennen. — Von fundamentalerer Natur ist ihm die Einheit der Handlung, die

[1]) Seine reformatorischen Ideen finden wir in den „Discours" vor jeder Tragödie und in: „Suite des Réflexions sur la tragédie où l'on répond à M. de Voltaire" t. IV. p. 423–458, u. in „Réfl. sur la critique" t. I. Andeutungen sind schon im „Disc. s. la poésie en gén. et sur l'ode en part." (1709).

[2]) 1er Disc. t. IV. p. 39.

darin bestehe, daß mehrere Personen an einem und demselben Ereignis in verschiedener Weise interessiert sind, aber doch alle in gleichem Grade unsere Teilnahme an ihren Leidenschaften erwecken infolge ihres gemeinsamen Strebens auf dasselbe Ziel hin, wie z. B. im „Oedipus“ das Suchen nach dem Mörder des Lajus eine einheitliche Handlung hervorbringt.[1]) Als noch wichtiger stellt er daneben eine neue, vierte Einheit, die des Interesses, welche die Gesamtheit aller Handlungen umfaßt, die sich um eine hervorspringende Tatsache gruppieren und sie zur Entwicklung und Lösung bringen helfen. Dabei soll das höchste Maß von Gefahr und die höchste Anstrengung von Seiten der Tugend verwendet werden, welche die Gefahr besiegt. Doch müssen diese Teilhandlungen gleich vom Anfang an die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Hauptgegenstand hinlenken, der den Geist beschäftigen und das Herz rühren soll. Dies kann, wie er später hinzufügt, selbst dann geschehen, wenn sie an verschiedenen Orten und in größeren Zwischenräumen sich abspielen. So sieht er im „Cid“ nicht die Einheit der Handlung als vielmehr die des Interesses beachtet, da die Sympathie sich in gleicher Weise an Rodrigo und an Chimene heftet, die zusammen dieselbe Gefahr laufen. Damit wird die Einheit des Interesses zum Zweck des dramatischen Schaffens, der durch die Einheit der Handlung erreicht wird. Diese Neuerung blieb natürlich nicht unangefochten; besonders Voltaire weist sie als Haarspalterei ab,[2]) da nach seiner Meinung diese beiden Einheiten nur dasselbe bedeuten.[3]) Wir können wohl behaupten, daß jeder auf seine Weise Recht hatte je nach dem, was er unter der Handlung überhaupt verstand. La Motte faßte den Begriff derselben viel weiter, wie sein Entwurf eines Planes zu „Coriolan“ erweist. Den französischen Klassikern dagegen war die Handlung nur eine Katastrophe, eine beherrschende Situation, zu deren Vorbereitung der Dichter so viele vorhergehende Situationen von allmählich steigender Spannung erfinden sollte, wie es die Fünfzahl der Aufzüge erforderte. Auch heute noch verlangen wir in der Tragödie eine Einheit der Handlung, die gerade durch das einheitliche Interesse be-

---

[1]) Suite des Réfl.

[2]) In der Vorrede zu einer Neuausgabe seines „Oedipe“ (1730), worauf ihm La Motte in der bereits erwähnten „Suite des Réflexions sur la tragédie“ antwortete. (Oeuvres t. IV, p. 423—458.)

[3]) Dupont a. a. O. p. 284 sucht die Selbständigkeit der Einheit des Interesses zu verfechten, während Jullien a. a. O. p. 59 Voltaire beistimmt und zwar wohl mit mehr Recht.

dingt wird. Den Entgegnungen Voltaires gegenüber, denen auch das Publikum beistimmte, vermochte La Motte für seine Theorien wenig Terrain zu gewinnen, obwohl er in der Behandlung der Regeln fast angeführt hatte, was nach ihm gegen ihre Wertlosigkeit und Vernunftwidrigkeit gesagt worden ist. Seine Einwände wurden darum auch schüchtern und unklar, zumal noch manche Inkonsequenzen und Irrtümer ihm unterliefen, und es klingt wie eine Entschuldigung, wenn er schreibt: „Ma pensée ne va qu'à prouver que l'unité seule d'un grand intérêt pourrait plaire par elle-même au lieu que les trois unités sèchement observées, pourraient encore glacer les spectateurs. Voilà tout ce que j'ai prétendu insinuer.“ [1]) Schließlich söhnte sich La Motte denn auch mit seinen meisten Gegnern und vor allem mit Voltaire wieder aus. Mit neuer Kraft lebten die alten Formen der klassischen Zeit wieder auf und der vermeintliche gute Geschmack und die Tradition verwischten auf längere Zeit hinaus die Spuren eines drohenden Untergangs der Regeln. Der kühne Neuerer wurde in der Praxis selbst wieder zu einem ergebenen Nachbeter Racines, und er rühmte sich sogar, ebenso treu die Einheiten beobachtet zu haben wie sein großer Meister selbst.

Alle die langen und langweiligen Tiraden, die Monologe und die Vertrauten der Nachklassiker finden wir bei ihm wie ihre Unwahrscheinlichkeiten und Zufälle. Die Handlung verlegt er ebenfalls in einen Palast und richtet sich wenig nach der Vernunft, die er so warm empfohlen hatte. Um im „Romulus“ (1722) für eine Schwurszene eine erhabene Stätte zu erhalten, läßt er im IV. Akte einen Altar an dem bisherigen Orte im Palaste aufstellen, und der Tempel ist fertig. Ein Ortswechsel würde doch gerade hier der Handlung eine viel größere Feierlichkeit gebracht haben. Unwahrscheinlichkeiten des Ortes, die er in seiner Theorie verdammte, zeigt in auffallender Weise „Inès de Castro“ (1723), mit der er sich seinen Ruhm begründete. — La Motte, der als Theoretiker die Ausdehnung der Zeit auf mehrere Tage nicht verwarf, verteidigt sich im „Discours sur la tragédie à l'occasion de Romulus“ gegen den Vorwurf, durch eine Menge von Ereignissen die Dauer der 24 Stunden überschritten zu haben. Die in Betracht kommenden Örtlichkeiten denkt er sich so eng beieinander gelegen, daß durch alle Bewegungen und Märsche keine Zeit verbraucht wird. Ebenso sollen die Schlachten auch kaum eine halbe Stunde in Anspruch nehmen, denn „einige Minuten

[1]) Suite des Réfl.

werden schon eine beträchtliche Zeit“ auf der Bühne. Aber wo bleibt da die so viel gerühmte Wahrscheinlichkeit? Zweifellos können die verschiedensten Ereignisse schnell aufeinander folgen, aber ob sie dann überhaupt noch einen Eindruck auf den Zuschauer machen, der der Vernunft folgt, darum kümmert sich La Motte scheinbar nicht. Seine frühere Kritik der Zeiteinheit kann ihn am besten richten, und er verdient den Spott, der ihm im Namen des Aristoteles von einem Liederdichter Clairambault-Maurepas gerade wegen dieser Tragödie „Romulus“ gemacht wird:

„Trois conspirations et trois sanglants combats
„Causent dans Romulus un horrible fracas
„Et ce fracas vient par La Motte
„Au mépris des leçons du bonhomme Aristote.“ [1])

Die Handlung gestaltet er nach der altgewohnten Weise, in der die Liebesszenen meist eine selbständige Handlung herbeiführen, wie schon in seiner ersten Tragödie „Les Machabées“ die Liebesepisode zwischen Antiochus und Antigone im III. Akte für die Entwicklung des Ganzen keineswegs notwendig ist. Nur mit wenigen Worten kommen dann die Personen solcher Teilhandlungen schließlich auf das gestellte Thema zurück, und damit glaubt der Dichter die Einheit des Interesses durchgeführt. Um deren Anwendung und Wirkung zu zeigen, hat er auch im Jahre 1730 den Oedipus-Stoff Corneilles und Voltaires zu einer ganz neuen, freilich nicht besseren Tragödie umgearbeitet. — Nur ein einziges Mal hat La Motte seine reformatorischen Ideen ins Praktische umgesetzt: in dem Plane des „Coriolan“, eines Dramas in vier Akten, in dem der von allem Regelzwang erlöste Geist sich frei entfalten sollte. Jeder Akt stellt ein Bild für sich dar. Während Voltaire in dem Ganzen drei verschiedene Handlungen erkennt,[2]) begründet La Motte die Annehmbarkeit dieser Skizze durch die Einheit des Interesses und glaubt, daß ein „denkendes Volk“ — ob er damit sich der Engländer erinnert, ist nicht recht klar —, das sich um Regeln weniger kümmert, Gefallen an einem solchen Stücke finden würde. Hätte jedoch La Motte dieses Stück vollendet und auf die Bühne gebracht, so hätte er ebenso wenig mit dieser Durchführung der Regellosigkeit ausgerichtet wie mit seinen Theorien.

---

[1]) Dupont a. a. O.
[2]) Jullien a. a. O. unterscheidet deren sogar fünf.

2. Voltaire und seine Nachfolger.

Die große Macht, die die Regeln auf die französischen Dichter ausübten, zeigt sich in François Marie Arouet (de Voltaire, 1694—1778), dem letzten wichtigen Vertreter der französischen klassischen Tragödie, dem „Euripides des französischen Dreigestirns". Er hat das Jahrhundert der Aufklärungsliteratur mitheraufgeführt und bis dahin begleitet, wo es seine Errungenschaft an der Schwelle des Revolutionszeitalters niederlegte. Dabei hat er aber, unterstützt von einer großen Anzahl von Schülern, den Formen der alten französischen Tragödie noch einmal neues Leben einhauchen können durch sein Geschick, sich stets den Regeln anzupassen. Zum letzten Male sproßte ein frisches, grünes Reis auf dem alten, schon sehr morschen Baum der drei Einheiten. Voltaire hat sich ihnen freilich auch nicht ganz willig und bedingungslos unterworfen. Auch er fühlte die schwere Last, die man sich unter dem Namen des Aristoteles aufgebürdet hatte. Aber die engen Fesseln der Regeln offen zu sprengen, wagte auch er nicht, obwohl er sonst nie fromme Scheu vor der Überlieferung bekundete. Die Gesellschaft hütete die Achtung vor ihnen wie ein anvertrautes Gut, und Voltaire war von den höfischen Kreisen zu abhängig, als daß er sich hätte kühn ihren Meinungen widersetzen können. Darum beschnitt er seine Stoffe auch und streckte sie über das Prokrustes-Bett der Regeln, um sie mitunter gerade ihrer schönsten Teile zu berauben. Und doch ließ in ihm die Einwirkung der Engländer, besonders Shakespeares, den Geist der neuen Zeit lebendig werden. Auf der Grundlage der großen Meister, die auch er für unantastbar hielt, hat er darum nach etwas Neuem gesucht und sich damit zum Klassiker und Romantiker in einer Person gemacht, was ihm in der Literatur eine isolierte Stellung verschafft hat. Als Neuerer zeigte er sich besonders, wenn auch nur eine kurze Zeit, nach seiner Rückkehr aus England, dessen freies Theater er in den Jahren 1726—1729 näher kennen gelernt hatte. In den nach dieser Zeit pseudonym erschienenen Tragödien und ihren Vorreden tritt er als echter Verkünder des Romantismus auf, um sich freilich gar bald wieder hinter den unverletzlichen Regeln des Klassizismus um so fester zu verschanzen. Da verteidigt er dann wieder bei der Neuausgabe seines „Oedipe" besonders eifrig gegen La Mottes Neuerungen diese „bewundernswerten Regeln des Aristoteles": „non parce qu'elles sont anciennes, mais parce qu'elles sont bonnes et nécessaires, et qu'elles pouvaient avoir

dans un homme de son mérite (La Motte) un adversaire redoutable.“ [1]) Und dabei verstand er es so meisterhaft, sie sich selbst zu erweitern und sich so zu erleichtern, daß er alle Freiheit behielt, sich zu bewegen, ohne dabei vor allen Dingen der Gesellschaft gegenüber, die ihm zum Lebensbedürfnis geworden war, Anstoß zu erregen. Seine dramatischen Theorien entwickelt er außer in seinen Vorreden besonders in seinem „Commentaire sur Corneille“, wenn auch die Autorität der Akademie ihn dabei konservativer erscheinen läßt, als er es in Wirklichkeit war. Daneben benutzte er diese Gelegenheit zugleich, um Corneilles Werke, die bisher noch vor Racines Stücken die Bühne beherrschten, vor seinen eigenen Tragödien etwas herabzusetzen und diesen den Zugang zur Bühne und die Aufnahme beim Publikum zu erleichtern. Auch in seinen Briefen zeigt er sich eifrig bemüht, das Ansehen der „Methode Racines“ zu wahren und vor allem zu hüten vor dem Einflusse des Volkes, der sie wie in England zur Regellosigkeit herabdrückt.[2]) Denn nichts erscheint ihm gefährlicher, als dieses durch den Gebrauch geheiligte Gesetz zu verletzen, über das zu diskutieren er für ebenso unnütz hält, wie es für einen Musiker ist, zu zeigen, daß seine Musik gefallen muß.

Aber doch finden wir auch in seiner dramatischen Tätigkeit jenen großen Widerspruch, der seinen ganzen Charakter kennzeichnet: jene Methode Racines hat er nirgends streng durchgeführt. Und sie war auch unmöglich, schon deshalb, weil er einesteils eine vollkommenere lokale Färbung anstrebte, selbst dann, wenn er den Schauplatz über die Grenzen Frankreichs hinaus nach der Türkei und Afrika oder in andere ferne Gegenden verlegte; anderenteils weil er seinen Personen eine größere Bewegungsfreiheit gab. Auch der Bau des Theaters erwies sich für die Ortseinheit als hinderlich, da seine Bühne den Schauspielern nur einen geringen Raum gewähren konnte, zumal noch Zuschauer daselbst ihre Plätze hatten, die er erst nach vieler Mühe bei Gelegenheit der „Semiramis“ von dort entfernen konnte.

Um den Wechsel der Dekoration zu ersparen, verlangt Voltaire, ohne das System der mittelalterlichen Dekoration zu kennen, daß die Bühne so eingerichtet werde, daß sie alle für die Handlung notwendigen Schauplätze ohne Rücksicht auf Architektur und Perspektive gleichzeitig aufweist, also

---

[1]) Préf. d'Oedipe de 1730 oeuvres t. II, p. 48.

[2]) Er schreibt in dem Widmungsbriefe der „Zaïre“ an Falkener (1736): „Vous devez vous soumettre aux règles de notre théâtre.“ Oeuvres t. II.

ganz nach der Art der mansiones jener „barbarischen“ Zeit: „Nous avons dit ailleurs[1]) que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours rendait la loi d'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts sécrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de Corneille, qui veut que la scène du Menteur soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il est très aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas mêmes que l'action de Cinna puisse se passer d'abord dans la maison d'Émilie, et ensuite dans celle d'Auguste. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'Émilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome.“[2]) — Er glaubt diese Anordnung im Theater des Palladio zu Vicenza verwirklicht, das er aber auch kaum recht gekannt haben mag:[3]) „. . . Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartements, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer . . .“[4]) Die ganze Handlung spielt sich meist auf dem freien Platze zwischen jener Szenerie ab, die nur das Auftreten der handelnden Personen wahrscheinlich macht. Verlangt jedoch die Wahrscheinlichkeit oder auch nur die Absicht des Dichters, einer oder mehreren Szenen den Schein einer größeren Feierlichkeit zu geben, daß die Handlung sich im Innern des Tempels oder des Palastes vollzieht, so erweitert er sich den Schauplatz durch einen „coup de théâtre“, indem mit einem Male der Hintergrund des Theaters oder die Tür des Tempels sich öffnet. Auf einem zweiten Schauplatze wird

[1]) Remarques sur Cinna II, 1; oeuvres t. XXXI, p. 328; Remarques sur le Cid I, 1; t. XXXI, p. 212.

[2]) Com. sur Corneille II; Remarques sur le troisième discours de Corneille; t. XXXII, p. 366.

[3]) Man vergl. Schlegel, Vorl. II, 18, p. 40.

[4]) Rem. sur Cinna II, 1; t. XXXI, p. 328.

dann die Handlung fortgesetzt, ohne daß ein Szenenwechsel stattgefunden hat. Das Auge konnte auch diesen neuen Schauplatz übersehen, und die strenge Kritik mußte ihn somit als einheitlich anerkennen. Auf diese Weise kann in „Oedipe“ (1718) der Priester von der heiligen Stätte des Tempels aus, umgeben von der andächtigen Gemeinde, seinen Traum und die darin kundgegebene Notwendigkeit verkünden, den Mörder des Laïus zu verfolgen. Am Schlusse von „La Mort de César“ (1735) sehen wir hinter einem plötzlich geöffneten Vorhang den Leichnam Cäsars, gleichsam um die Nachricht des Cassius, daß der Tyrann Cäsar nicht mehr sei, zu bestätigen. Um das Publikum vor der Grausamkeit Mahomets schaudern zu machen und das Mitleid für Zopire auf das höchste Maß zu steigern, zeigt uns der Dichter in „Mahomet“ (1742) IV, 3 durch dieses Kunststück im Hintergrunde den Altar, auf dem das furchtbare Schauspiel eines Menschenopfers stattfinden soll. Aber auch die Handlung selbst geht bisweilen auf den neuen Schauplatz über, wie besonders in „Olympie“ (1764), wo in jedem Akte einige Szenen im Tempel, einige im Säulengang des Palastes sich abspielen. In einem solchen Falle bleiben jedoch die Schauspieler, auch wenn die Handlung nach aller Wahrscheinlichkeit im Tempel stattfinden muß, auf dem freien Platze oder im Säulengang: „comme les théâtres sont rarement construits d'une manière favorable à la voix, les acteurs sont obligés d'avancer dans le péristyle.“ [1]) Nur dadurch, daß alle drei Türen des Tempels geöffnet sind, will der Dichter andeuten, daß die Personen das, was sie vor uns treiben und sprechen, eigentlich in jenem Tempel tun müßten: „il faut donc que le spectateur supplée à la décoration ce qui manque.“ [2]) Wenn dagegen in III, 3 eine Tür des Tempels geöffnet ist, die Handlung aber aller Wahrscheinlichkeit nach im Säulengang stattfindet, so will der Dichter damit nur andeuten, daß Olympia mit ihrer Mutter jetzt eigentlich aus dem Tempel hätte herauskommen müssen in den Säulengang. Bisweilen spielt die Handlung sogar gleichzeitig im Säulengang und im Tempel, wie in IV, 5 desselben Stückes. Nach einer ausdrücklichen Bühnenanweisung ist Olympia auf einen Altar gebeugt, womit der Dichter andeuten will, daß sie sich eigentlich im Tempel befindet, während Kassander sie von dem Säulengange aus beobachtet, wo er eben mit seinem Rivalen Antigonus um ihretwillen in Streit geraten war. Eine andere

[1]) Anm. Voltaires Akt II, Sc. 1.
[2]) Anm. Voltaires Akt IV, Sc. 3.

Doppelhandlung an verschiedenen Schauplätzen findet sich in „Mahomet“ IV, 3. Daß eine solche Dehnung der „règle admirable d'Aristote“ nicht der viel gepriesenen „Methode Racines“ entsprach, und daß der Illusion des Zuschauers dadurch weit mehr zugemutet wurde als durch einen offenen Ortswechsel, liegt auf der Hand. Voltaire erkannte auch selbst seine Ungenauigkeit in „Olympie“; er glaubte jedoch, sich mit der einfachen Erklärung rechtfertigen zu können, daß er dieses Stück für das Volk geschrieben habe[1]) und daher keiner strengen Kritik unterzogen wissen wollte. — Eine ähnliche Anforderung an den Zuschauer, die Handlung sich an einem anderen Orte zu denken, als er sie sich abspielen sieht, stellt der Dichter durch die Bemerkung: „Le théâtre représente ou est supposé de représenter . . .“ Wir finden diesen nur gedachten Schauplatz zweimal in „Brutus“ (1730): in I, 3 müssen wir uns, um die geheime Unterhaltung zweier Personen, Arons und seines Vertrauten Albin, wahrscheinlicher zu finden, den bisherigen Platz zwischen dem Hause der Konsuln und dem Tempel des Kapitols mit einem besonderen Zimmer vertauscht denken.[2]) Ebenso soll der folgende Akt wenigstens teilweise sich nicht auf dem freien Platze, den wir vor uns sehen, abspielen, sondern auch in einem Zimmer der Konsuln. Durch eine derartige Anweisung wollte Voltaire aber gar keinen wirklichen Szenenwechsel ausgeführt haben, wie er ja schon durch „supposé“ andeutet, sondern nur der Phantasie des Lesers den Weg zeigen; der Zuschauer aber, der das Stück nicht kannte, hatte wohl große Mühe, sich aus solchen Unwahrscheinlichkeiten herauszufinden. Mit vollem Recht können wir darum auch seine eigenen Worte des Tadels an Corneille auf ihn beziehen: „Le spectateur ne peut se figurer ce qu'il voit, et c'est là un très grand défaut pour notre nation qui veut partout de la vraisemblance.“ [3]) Ein anderes Mal treten gleichsam bewegliche Schauplätze an die Stelle der vorhergehenden, ohne daß dabei die Personen die Bühne verlassen. So kommt im dritten Akte von „Mérope“ (1743) das Grabmal des Kresphontes in den Palast, nur damit die Einheit des Ortes nicht verletzt wird. Im dritten Akte der „Sémiramis“ macht das

[1]) „Olympie est faite pour le peuple“, schreibt er 1771 an d'Argental.

[2]) Wenn Voltaire in der Bemerkung zu I, 3 von „une salle d'audience“ als dem bisherigen Schauplatz spricht, so scheint er entweder eine nochmalige Veränderung sich gedacht zu haben, oder, was wahrscheinlicher ist, den freien Platz, den er zwei Szenen vorher beschreibt, und auf dem die Senatssitzung stattfand, mit einem Audienzsaal zu identifizieren.

[3]) „Remarques sur le Cid“, oeuvres t. XXXI. p. 237.

Kabinett der Königin einem großen, prächtig geschmückten Saale Platz, ohne daß Semiramis aus ihrem Gemach hinausgeht. Aber damit läßt es der Dichter noch nicht genug sein. Er braucht auch das Mausoleum des Ninus, das wir am Anfang des Ganzen auf einem öffentlichen Platze vor dem Palaste gegenüber dem Tempel der Magier gefunden haben. Nachdem der Geist des Ninus ihm entstiegen und dann in ihm wieder verschwunden ist, hat es seine Rolle wie eine Person erfüllt, und wir können annehmen, daß es wieder an seinen früheren Ort zurückversetzt ist. In einigen anderen seiner Tragödien verlegt er die ganze Handlung der Ortseinheit zuliebe auf einen freien Platz: den Vorhof des Tempels[1]) oder auf eine Insel.[2]) In „Oreste" wählte er das Gestade des Meeres zum Schauplatz — also stets Schauplätze, die eine gewisse Begrenzung durch die Natur schon hatten. Zur Abwechslung und vor allem zur Ausschmückung der äußeren Nebenumstände sollte hier die Szene ein Gehölz, einen Palast, eine Grabstätte und sogar die Aussicht auf Argos zeigen. Natürlich mußten dann diese Örtlichkeiten, wenn sie überhaupt auf der Bühne erscheinen konnten, so dicht beieinander liegen, daß nur ein gemeinsamer Platz sie voneinander trennte, auf dem allein die Personen sich bewegten. Daß er gegen das Ende seiner dramatischen Tätigkeit wieder zu den echt klassischen Anschauungen und damit zur strengen Beobachtung der Einheitsregeln zurückgekehrt ist, zeigt er auch durch die Bemerkung vor „Sophonisbe" (1774): „La scène est à Cirthe, dans une salle du château, depuis le commencement jusqu'à la fin."

Genauer als mit dieser „terrible unité de lieu" nahm es Voltaire mit der „unité de jour": 24 oder höchstens 30 Stunden will er erlauben, auf keinen Fall aber 31: „allors l'illusion serait détruite."[3]) Wenn ein Dichter eine Verschwörung 14 Tage dauern ließ, so müßte er, meint Voltaire, Rechenschaft darüber ablegen, was in den 14 Tagen geschehen wäre. Er verkennt damit völlig die Absicht des Dichters, der weniger die Geschichte eines Helden während der Zeit von 14 Tagen geben will, als vielmehr aus seinem Leben ein Ereignis, das sehr wohl nach einer längeren Unterbrechung etwa gerade am 14. Tage nach seinem Beginn zum tragischen Abschluß kommen kann.

---

[1]) „Les Pélopides" (1771), „Les Lois de Minos" (1773).

[2]) „Le Triumvirat" (1764). — In einem Briefe an d'Argental vom 13. Juli 1763 bezeichnet er dieses Stück schon als: „un drame, un peu barbare, un peu à l'anglaise destiné à faire un très grand effet sur le théâtre."

[3]) Oeuvres t. XXXII, p. 366.

In seinen Tragödien läßt er die Handlung meist am Morgen beginnen, in der Nacht desselben Tages erreicht die Verwicklung ihren Höhepunkt: es findet um diese Zeit ein Kampf statt, den man in Wirklichkeit in der Nacht gerade wohl vermieden haben würde; die Lösung bringt dann der Morgen mit sich. Für die Angabe und das Fortschreiten der Zeit mögen einige Anführungen aus „Olympie“ dienen.

I, 2 Cassandre:

. . . . . Quand le jour luit à peine,
Quel sujet si pressant près de moi vous amène?

III, 2 Cassandre:

. . . . . Hélas! cette seule journée
Voyait de tant de maux la course terminée.

III, 6. Olympie:

Cette même journée
Allumerait deux fois les flambeaux d'hyménée?

V, 3 L'Hiérophante:

Vous n'avez que ce jour; il fuit; et le temps presse.

Besonders kurz deutet der Dichter die Zeiteinheit an in „Tancrède“:

V, 1 Catane:

C'est lui que ce matin, d'une commune voix,
Nous déclarions rebelle, et nous nommions perfide.

Jedoch gelang es Voltaire meist nur auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, diese Zeiteinheit wirklich durchzuführen. Besonders wenn er, dem modernen Geiste folgend, die Handlung lebhafter und wirkungsvoller zu gestalten und die langen Erzählungen der klassischen Tragödie durch wirkliche Vorgänge zu ersetzen suchte, so erfüllte er zwar die Worte der Regeln, aber nicht ihren Geist, indem er diese kurze Zeit mit Ereignissen und Taten der einzelnen Menschen überhäufte. Wieviel er in 30 Stunden geschehen ließ, zeigt außer „La Mort de César“ besonders „Alzire“, wo bis zum dritten Akte die Thronbesteigung Gusmans, Verhandlungen über seine Verheiratung, verschiedene geheime und öffentliche Zusammenkünfte und sogar ein Kampf stattfinden; nach einer Andeutung (III, 3):

„. . . . . le jour vient, le temps presse“

ist mittlerweile die Nacht schon bald verflossen; es erfolgt nun noch das Attentat Zamores auf Gusman, die Verhaftung, die Verurteilung und Vorbereitung zur Hinrichtung von Alzire und Zamore sowie die Freisprechung derselben durch Gusman. Und doch sollte das Stück schon am Morgen zu Ende gehen!

Die dritte Einheit leitet er aus den beiden anderen ab. Sie ist ihm ein Ganzes aus mehreren Teilen, die alle nach demselben Ziel hinstreben; „c'est un bel édifice dont l'oeil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différents corps.“[1]) Um nicht die Harmonie dieses Baues zu stören, sollen darum auch nicht zwei Handlungen miteinander verflochten werden, die in keinem Zusammenhange stehen. Aber praktisch verstieß er gleich in seiner ersten Tragödie „Oedipe“ gegen diese Regel, indem er, um fünf Akte zu füllen, eine Liebesepisode zwischen Jokaste und Philoktet einführte. Dadurch, daß er die näheren Umstände jeder Handlung durch die nie fehlenden Vertrauten mitteilt, gerät er selbst in den so oft gerügten Fehler langer Deklamationen, die die Tragödie zu einer „conversation en cinq actes“ machten. Auch sind oft die Episoden nur durch eine einzelne Person verbunden, wie in „Mérope“ die verschiedenen Handlungen nur auf den Sohn der Merope hinausgehen, ohne jedoch sich auseinander zu entwickeln. Ebenso verbindet in „Orphelin de la Chine“ (1755) die Waise eine ganze Reihe von Episoden, von denen manche ohne Störung des Ganzen hätte fehlen können. Im letzten Akte dieser Tragödie wendet sich der Dichter außerdem noch von diesem Gegenstande weg mehr zu der Frage hin, ob Gengis-Kan die Frau des Mandarinen Zamti entführen wird oder nicht. Doch mag der plötzliche Wechsel des Interesses auch daran liegen, daß der Dichter anfangs nur ein dreiaktiges Stück beabsichtigte, das er erst später auf Betreiben des Grafen d'Argental auf fünf Akte ausdehnte. Bisweilen entstanden auch Unklarheiten und Unrichtigkeiten in der Handlung durch die Ortseinheit, wie Zaïre im gleichnamigen Stück V, 5 so handelt, als ob der Brief, den sie (V, 2) von einem Sklaven erhalten hat, sie ersuche, den Christen zu erwarten, während gerade umgedreht er die Aufforderung enthält, ihn aufzusuchen, was sie aber nicht tun kann, da der Ort derselbe bleiben muß.

Man sieht, daß Voltaire im strengen Sinne die Einheiten nur sehr selten durchgeführt hat. Mit seinen Reformversuchen hat er, anstatt sie zu befestigen, unbewußt zu ihrem Unter-

[1]) Remarques sur les discours de Corneille; oeuvres t. XXXII, p. 363.

gange beigetragen, wie sehr er auch namentlich gegen La Motte zu beweisen suchte, daß ein Zuschauer nicht mehr als einen Gegenstand, d. h. eine Handlung, jedesmal auffassen, daß diese nicht an mehreren Orten stattfinden und die Zeit nicht mehr als einen Tag umfassen kann. Eine größere dramatische Wirksamkeit und eine anziehendere, kräftigere Handlung jedoch konnten gerade die Regeln der Einheiten des Ortes und der Zeit nicht berücksichtigen; und seine Nachfolger hielten sich anstatt an seine Vorschriften lieber an die von ihm einst abgegebene Entschuldigung: „Il me semble que lorsqu'on se trouve si peu maître du terrain, il faut toujours songer à être intéressant plutôt qu'exact." So gerieten schon auf seinem Theater, einem zwischen zwei Extremen schwankenden Übergangstheater, Klassizismus und Romantismus gegen einander, so daß Voltaire als ein Bindeglied zwischen Corneille und Victor Hugo gelten kann.

Große Sorge um die französische Tragödie und ihre klassische Reinheit verursachte ihm besonders der Einfluß Shakespeares, den er selbst eine Zeit lang bewundert hatte, trotzdem er in seinen Dramen die Personen mit einem Mal 500 Meilen weit ins Land hinein, aus einer Hütte in einen Palast, von Europa nach Asien versetze und am liebsten eine Handlung oder mehrere zugleich darstelle, die ein halbes Jahrhundert dauern. Als dann das Volk sich für Shakespeare zu interessieren begann und seine regellosen Dramen an die Seite der französischen stellte, und als vollends Pierre Letourneur, jener „in Lumpen gehüllte Hanswurst", in seiner Shakespeare-Übersetzung[1]) ohne Rücksicht auf die „délicatesse excessive" des Hofes begeistert auf die Schönheiten des englischen Dichters hinwies, da gab sich Voltaire alle Mühe, den Geist zu bannen, den er selbst heraufbeschworen hatte.

Eine Anzahl gleichzeitiger und späterer Dichter schloß sich der Methode Voltaires mehr oder weniger streng an. In der sicheren Erkenntnis, daß der einst so feste Bau der klassischen Tragödie ins Wanken gekommen war, trugen sie alle zu einer gründlichen Reform nach ihren Kräften bei, indem der eine antike Stoffe, der andere moderne, der eine nationale, der andere fremdländische nach dem neuen Geist behandelte. Aber darin blieben sie alle gleich, daß sie die Wurzel des Übelstandes, der allem Fortschritt hinderlich war,

[1]) „Théâtre de Shakespeare", 1776—1782, 20 vol.

die drei Einheiten, zu verfechten suchten, trotzdem sie ihre ursprüngliche Gestalt schon verloren hatten.

Ein eifriger Verehrer der Alten war Jean-Baptiste de Châteaubrun (1686 –1775), der durch seine „Troyennes“ (1754) einiges Aufsehen machte. Er ließ in dieser Nachahmung des Euripides auch die doppelte Handlung durch Polixène und Andromache bestehen, wie ihm auch von La Harpe vorgeworfen wurde. Dagegen verflocht er in die Nachahmung des Sophokleischen „Philoktet“ (1755) noch eine Liebesszene ein nach Art der französischen Klassiker.

Auch Jean-Jacques Lefranc de Pompignan (1709—84) widersetzt sich aller Freiheit gegenüber den Regeln. Da er nichts besseres finden kann als das, was Aristoteles über die Tragödie geschrieben hat, so sind ohne weiteres die Vorbilder der Griechen zu befolgen. Daher hält er es auch für verlorene Mühe, über die Tragödie eine lange Dissertation zu entwerfen:[1]) Horaz und Boileau genügen ihm als die Gesetzgeber. In seinem Hauptwerk „Didon“ (1734) weiß er auch nicht allzu ungeschickt sich den Forderungen der Regeln anzupassen, die ihn freilich zwingen, eine entscheidende Schlacht in wenigen Stunden einer Nacht sich vollziehen zu lassen.

Guimond de la Touche (1723—1760) hat das Verdienst, in seiner einzigen Tragödie „Iphigénie en Tauride“ (1757) einmal keine Liebesepisoden eingeführt zu haben, so daß in dieser echten Nachahmung der Antike auch die Einheit der Handlung strenger durchgeführt erscheint, als dies bei der gewöhnlichen Bearbeitung solcher Stoffe der Fall war.

Zu den gebräuchlichen klassischen Stoffen griff Antoine, Marin Lemierre (1723—1793) ebenfalls. Aber er wandelte sie nach dem Geschmacke einer neuen Zeit um und suchte sie dann mit der klassischen Form in Übereinstimmung zu bringen. Daß auf diese Weise nach keiner Seite hin etwas Vollkommenes entstehen konnte, ist ohne weiteres ersichtlich, und wir verlassen diesen Dichter mit dem Eindruck des Unharmonischen und des Gemachten in seinen ganzen Werken. Am besten und einheitlichsten ist ihm seine erste Tragödie „Hypermnestre“ (1758) gelungen. Ein Zimmer mit einem anschließenden Gang genügt als der einzige Schauplatz der ganzen Handlung, die vom frühen Morgen des einen Tages bis ungefähr zu derselben Zeit des folgenden sich zuträgt. Auch die eingeflochtenen Liebesszenen lenken das Interesse nicht

[1]) „Sur le théâtre des Grecs.“

von dem vorgenommenen Gegenstande ab. In den übrigen Tragödien antiken Inhaltes[1]) hat er gerade durch die Beibehaltung der Einheiten manche Unwahrscheinlichkeiten eingeführt und sich vor allem veranlaßt gesehen, verschiedene Szenen, deren Darstellung die Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlt haben würde, in bloße Erzählung umzugestalten. Wie sehr die Beobachtung der Einheiten einem modernen Stoffe schaden konnte, zeigte der 1766 erschienene „Guillaume Tell". Die sehr kurze Handlung spielt sich an einem Tage an einem beliebigen Orte ab: im Gebirge, nahe bei der Burg in Altdorf und dem Luzerner See, wobei es zu verwundern ist, daß gerade an diesem Tage die verschiedenen Personen sich dort eingefunden haben. Es erscheint uns fast lächerlich, wenn wir erfahren, daß die Verschwörung, der Apfelschuß und auch Geßlers Ende sich hier abspielen. Einen ebenso unbestimmten Ort finden wir in „La Veuve de Malabar" (1770), wo wir die Handlung nach jedem freien Platz der Stadt verlegen können; nur im V. Akte verlangt der Dichter den Vorhof des Tempels der Braminen, vor dem die Witwe verbrannt werden soll, während er bisher noch nicht erwähnt worden war. In „Barnevelt" (1760) dagegen findet mit dem IV. Akte ein wirklicher Szenenwechsel statt.

Die Strenge der Regeln faßte Bernard-Josephe Saurin (1706—1781) etwas leichter auf. In seinem Hauptwerk „Spartacus" (1760) läßt er allerdings der Ortseinheit wegen die Führer des Heeres wider alle Wahrscheinlichkeit vor dem Zelte zur Beratung zusammenkommen. Aber in seinen Nachahmungen englischer Stücke geht er über die Einheit des Ortes absichtlich hinweg. So wird in „Blanche et Guiscard" (1763), einer Nachahmung der gleichnamigen Tragödie von Tomson, mit dem III. Akte der Schauplatz von Palermo nach Belmont verlegt, ohne daß dieser Wechsel überhaupt unbedingt notwendig gewesen wäre. Dadurch aber, daß der Weg von Palermo nach Belmont mehrere Male zurückgelegt wird, hat der Dichter der Zeit zu viel zugemutet, obwohl er deren Einheit gerade gewahrt glaubte. „Béverlei" (1768), eine Nachahmung von E. Moores „The Gamester", hat drei verschiedene Schauplätze, auf denen sich das Stück an einem Tage abspielt. Die Handlung können wir auch nicht als einheitlich bezeichnen, da Henriette und ihr Geliebter Leuson eine für das Ganze nicht unbedingt nötige Nebenhandlung spielen.

[1]) „Térée" (1761), „Idoménée" (1764), „Artaxerxe" (1766).

Ein Bewunderer und Nachahmer der alten Griechen war auch Pierre Laurent de Belloy (1727—1775), aber in ganz anderer Weise als die bisherigen Tragiker, die wegen der Nachahmung der Antike ihre nationale Eigentümlichkeit vernachlässigten. Er hat zum ersten Male nationale und zwar französische Ereignisse zum Gegenstand seiner Tragödien gemacht, und mit gewissem Recht legt ihm die Kritik im „Journal des Savans“ den Namen eines „Tyrtée des Français“ bei. Die äußere Form seiner Vorbilder hat er nicht völlig beibehalten. Während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Paris glaubte er bemerkt zu haben, daß die Begeisterung des Publikums für die Einfachheit Racines nachließ. Man wollte nicht mehr, daß der Dichter ausschließlich zur Seele spräche, sondern auch für das Vergnügen der Augen stellte der Geschmack der neuen Zeit größere Anforderungen. Und diesen glaubte de Belloy mehr Beachtung schenken zu müssen als der Autorität der Alten. Wenigstens wollte er den neuen, nach Freiheit strebenden Geist mit den Regeln der Einheiten aussöhnen und durch Konzessionen nach jeder Seite hin eine Harmonie gestalten, indem er in einem Interesse und zu einem und demselben Zwecke eine Anzahl von Ereignissen zu verbinden suchte. Daß seine Idee auch bei dem Publikum den erhofften Anklang fand, beweist besonders der Erfolg der „Zelmire“ (1762), die wohl die meisten Zwischenfälle und coups de théâtre unter seinen Tragödien aufweist. Besondere ausführliche Erörterungen über die Einheiten haben wir von de Belloy nicht. Er hatte ihnen allerdings ein ganzes Kapitel, das zweite, in seinem „Traité de la Tragédie“ zugedacht, der uns aber leider nicht über die Einleitung und das erste Kapitel hinaus vorliegt. Doch aus seinen Vorreden an der Spitze jeder Tragödie können wir entnehmen, daß das Theater der Griechen ihm nicht weniger vertraut war als Racine. Aristoteles hält er für ein Genie, der aber in seiner Poetik nichts Originelles bringt, sondern nur die Gedanken seiner Zeit, wie es Männer aus jedem Jahrhundert getan haben. Für ihn gibt es große Meister wie Corneille, Racine, Voltaire, die Aristoteles noch weit übertreffen. Auch diejenigen, welche sich bisher mit den Gesetzen der Tragödie beschäftigten, haben meist wegen ihrer engherzigen und subjektiven Anschauungen nicht die wahren Regeln aufgestellt. Darum hält er es für angebracht, eine rechte Auswahl unter ihnen zu treffen und sie gegen „das für den guten Geschmack sehr gefährliche Triumvirat von Perrault, Fontenelle und La Motte“ zu verwenden. Besonders des letzteren Theorien, die einer Hydra gleich immer wieder

auftauchen und Anhänger sammeln, glaubt er, energisch entgegenarbeiten zu müssen. Wenn de Belloy sich auch gegen jene Forderungen der Freiheit wendet, so will er doch ebenfalls nicht zu enge Grenzen für die Tragödie gezogen wissen. Vor allem verlangt er dann eine endgültige Festlegung derselben, wie er es mit seinem Traité plante, damit der Dichter nicht mehr gezwungen sei, dem Kritiker zuzurufen: „A Dieu ne plaise que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces règles-là mieux que moi!“[1])

In jeder seiner sechs Tragödien hat er mit Ausnahme der „Zelmire“ (1762) mindestens einen Ortswechsel. Meist hat er es so eingerichtet, daß die Handlung während der ersten vier Akte sich in einer Galerie, einem Säulengang oder irgend einem Vorraum abspielt. Es folgt nun eine Schlacht oder meist nur ein der Zeiteinheit wegen schnell ausgetragener Zweikampf, der die Pause zwischen dem vierten und fünften Akte ausfüllt. Mit dem fünften Akte werden wir dann weiter in das Gebäude hinein versetzt: in das Zimmer des Helden[2]) oder in das Gefängnis,[3]) in das der Held gebracht worden ist, je nach dem Ausgang des Kampfes. Während in „Zelmire“ der Schauplatz, eine mit allen für die Handlung nötigen Lokalitäten ausgestattete Gegend, das ganze Stück hindurch der gleiche bleibt, ist in „Pierre Le Cruel“ (1772) mit jedem Akte ein Ortswechsel erforderlich. Aber diese Szenenveränderungen liegen stets zwischen zwei Akten, und die Örtlichkeiten sind entweder ganz eng miteinander verbunden, oder es ist nur kurze Zeit dazu nötig, um in Wirklichkeit von dem einen zum andern zu gelangen. De Belloy glaubte also, durch diese Verlegung der Handlung nach einem benachbarten Ort der Illusion des Zuschauers keinen Eintrag zu tun. Wenn er in „Pierre Le Cruel“ die Handlung teils in die Festung Montiel,[4]) teils in das Lager Don Pedros[5]) verlegt, so will er die Szene dabei so eingerichtet wissen, daß im Hintergrunde des einen Schauplatzes ein Teil des anderen sichtbar ist, womit er allerdings an die damalige Technik sehr hohe Anforderungen stellte.

Über die Zeiteinheit läßt sich auch bei de Belloy keine Neuerung entdecken. Es ist nicht allzu unwahrscheinlich, daß

[1]) Préface du „Siège de Calais.“
[2]) „Titus“ (1759); „Gaston et Bayard“ (1771).
[3]) „Le Siège de Calais“ (1765); „Gabrielle de Vergy“ (1777).
[4]) I. und II. Akt.
[5]) III.—V. Akt.

sich die Handlung seiner Tragödien an einem Tage abspielt. Die vorkommenden Kämpfe finden meist in den Zwischenakten statt oder während der Zeit, wo ohne Unwahrscheinlichkeit die Handlung vor uns weitergeführt wird. Darum dürfen wir ihnen auch nur eine ganz kurze Dauer beimessen und nicht viele Stunden uns vorstellen, wenn in „Gabrielle de Vergy" Albéric sagt (V, 2): „J'ai vu ce long combat. . . . . ."

Allerdings wird in „Gaston et Bayard" wohl kaum ein Tag ausreichen für eine Belagerung, einen Angriff und die Schlacht, für die Auffindung einer Mine und einen weiten Marsch Gastons, auch wenn alles noch so sehr zusammengedrängt sein mag. Nähere Andeutungen über das Fortschreiten der Zeit finden wir innerhalb des Textes bei de Belloy selten.

Die Einheit der Handlung war ihm eine strenge Forderung, die er in seinen Tragödien besonders zu erfüllen sucht. Vor allem verwirft er die Menge von „coups de théâtre" und „le grand fracas du spectacle". Einheit besteht dann: „si l'action n'est en effet qu'une intrigue suivie et combinée avec soin, qu'une chaîne d'événements naissants les uns des autres qui développent les passions des personnages, et changent à propos leurs situations."[1]) Trotzdem tadelt er an den Dramen Shakespeares weniger jene Regellosigkeit als vielmehr den aufs äußerste getriebenen Schrecken. Seine eigenen Tragödien weisen manche unnötige Zwischenfälle auf, die er selbst in der Theorie verwirft, aber nirgends werden sie zur Nebenhandlung oder lenken das Interesse von der Hauptperson ab. In „Le Siège de Calais", dessen Erfolg ihm die 1758 vom König gegründete dramatische Medaille einbrachte, fehlt zwar der eigentliche Hauptheld, aber das Interesse beruht auf den Bürgern und Verteidigern der Stadt, die wir als ein einheitliches Ganzes ansehen können, so daß er sich in der Vorrede mit einem gewissen Recht gegen die Kritik wenden kann, die ihm einen Verstoß gegen die Einheit der Handlung vorwarf. Vor allem läßt er auch die Liebesepisoden ganz zurücktreten und hütet sich, ihnen die Selbständigkeit einer besonderen Handlung zu geben. Am wenigsten ist ihm die Einheit der Handlung in „Gaston et Bayard" gelungen, wenn sich freilich auch die verschiedenen Zwischenfälle nicht zur Nebenhandlung entwickeln, während „Gabrielle de Vergy" und „Pierre Le Cruel" vollständig der Regel entsprechen.

---

[1]) In: „Observations sur la tragédie de Titus et sur la Poésie dramatique, adressées à M. de Voltaire."

So geht denn de Belloy in gewisser Beziehung schon über Voltaire hinaus und erntet manchen Beifall. Voll Verdruß schrieb darum jener auch gelegentlich der Apologie Shakespeares durch Lady Montague an La Harpe am 14. Januar 1778: „Je vous avoue que la barbarie de De Belloy et consorts m'est presqu'aussi insupportable que la barbarie de Shakespeare. De Belloy est cent fois plus inexcusable, puisqu'il avait des modèles, et que le Gilles anglais n'en avait pas."

Großes Vertrauen für die Erhaltung der klassischen Form der Tragödie setzte Voltaire auf Jean François de La Harpe (1739—1803). In der Tat kannte dieser auch die Theorie der klassischen Tragödie sehr gut und sogar so genau, daß er selbst seinen Meister Voltaire damit zu kritisieren wagte. Aus seinem Kommentar des Aristoteles wie aus allen seinen Kritiken im „Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne" (1799—1805. 16 Bde.) ersieht man, daß er an den Einheiten noch ebenso festhält wie die Klassiker. Darum muß er auch alle bisherigen Neuerungen auf dem Gebiete der dramatischen Literatur streng verdammen. Besonders bekämpft er Shakespeare und seinen überhandnehmenden Einfluß: „Qui peut douter que de pareilles pièces ne soient hors de la mesure convenable et qu'en violant le précepte d'Aristote, on n'ait blessé le bon sens."[1]) Ebenso verwirft er die Stücke von Lopez de Vega mit ihrer unwahrscheinlichen Verwicklung der Intrigue. Seine einzelnen Bemerkungen führen die Theorie der klassischen Tragödie noch einmal in ihrer ganzen Strenge vor, und dabei kann er auch den Neuerungen Voltaires entgegentreten. Er will ohne weitere Kritik die Poetik des Aristoteles gelten lassen und zurückgehen auf die Alten, die die Lehrer unserer Meister gewesen sind. Die Prinzipien ihrer Kunst bleiben ihm die ewigen Gesetze des Geschmackes, und die Regeln der alten Tragödie hat die Vernunft selbst diktiert. Darum kann er auch die Geringschätzung der Modernen nicht verstehen, mit der sie die Antike betrachten, obwohl er schon anerkennt, daß sie durch die Wahrheit den griechischen Tragikern in der Darstellung überlegen sind.

Trotz seiner Eingenommenheit für die griechischen Dramatiker ist er praktisch dem strengen Kultus der Regeln nicht treu geblieben, so sehr er dies auch beabsichtigte. Nur in einigen Tragödien[2]) behält er denselben Schauplatz alle fünf Akte hindurch bei. Durch diese Einheit des Ortes gerät er

[1]) Lycée I, p 24.

[2]) „Timoléon" (1764) „Mélanie ou la Religieuse" (1770); „Menzicoff" (1775).

mitunter auch in Unwahrscheinlichkeiten, wie in „Mélanie“, wo die Eltern Mélanie in demselben Zimmer sprechen, in dem darnach der Geistliche mit ihr eine sehr wichtige Unterredung hat; diese wäre in der stillen Klosterzelle oder auch in der Kapelle, in der die Novize den Geistlichen aufsucht, gewiß wahrscheinlicher gewesen als in jenem konventionellen „parloir“. Häufig läßt der Dichter auch einen Szenenwechsel eintreten. Dabei hat der Ort trotzdem noch die Unbestimmtheit des klassischen Theaters, weshalb in „Jeanne de Naples“ eine Gerichtsverhandlung in einem Säulengange stattfindet. „Virginie“ (1786) hat drei verschiedene Schauplätze, indem wir aus dem Hause des Virginius, wo der erste und vierte Akt spielt, einmal nach dem Palast des Appius und dann nach dem Forum versetzt werden. Wie weit La Harpe die Einheit des Ortes faßte, zeigt besonders „Coriolan“ (1784), wo der Held zwischen dem II. und III. Akt sich ins Lager der Volsker begibt. Der Dichter dachte sich dasselbe nahe bei der Stadt und glaubte damit, die Einheit des Ortes sowie auch die der Zeit noch nicht überschritten zu haben, da zu jenem Wege nicht viel mehr Zeit nötig sei als für einen Gang aus dem Palaste nach dem Tempel oder dem Gefängnis, und da er vor allem auf diese Weise das Stück um eine Schönheit bereichern konnte: „C'est le cas“ sagt er zu seiner Rechtfertigung in der Vorrede „d'appliquer ce vers de Boileau“:

„Et de l'art même apprend à franchir les limites.“

So suchte La Harpe ganz nach dem Vorbilde Voltaires sich die Strenge der Regeln zu erleichtern und sie trotzdem wider alle gegnerische Meinung zu verteidigen; welche Ausdehnung aber jene für die Einheit noch erlaubte Umgebung einer Stadt annehmen durfte, stellte er nicht fest.

Die Einheit der Zeit zu wahren, hat dagegen auch La Harpe sich stets eifrig bemüht und nicht ohne Erfolg. Allerdings sah er auch, besonders bei Gelegenheit des „Coriolan“, die Schwierigkeit ein, die Ereignisse von mehreren Monaten in 24 Stunden sich vollziehen zu lassen. Unbekümmert um die Wahrscheinlichkeit schnitt er sie in den meisten Fällen nach dem alten Muster zu, so daß auch in seinen Tragödien die Lösung der Intrigue nach einer besonders ereignisreichen Nacht am frühen Morgen sich vollzieht.

Gegen den bisweilen berechtigten Vorwurf, die Einheit der Handlung verletzt zu haben, wendet er sich mit der Behauptung, alle Einzelhandlungen durch ein gemeinsames Interesse verbunden zu haben. Wenn dies auch für sein erstes Werk: „Le Comte de Warwick“ (1763) genügt, um eine Neben-

handlung zu verhindern, so ist dies doch nicht für „Jeanne de Naples“ möglich, wo in den ersten vier Akten drei Einzelhandlungen nebeneinanderlaufen: die Befreiung Neapels von den Forderungen des ungarischen Königs, der den gewaltsamen Tod seines Bruders, des Gemahls der Johanna, rächen will, die ehrgeizigen Pläne des Fürsten von Tarent, sich in den Besitz von Neapel zu setzen, und endlich die Liebesepisode der Amelie. Erst im V. Akte werden diese drei Handlungen vereinigt. Er gibt auch zu, dass jedes der drei verschiedenen historischen Ereignisse, die er in „Coriolan“ zu einer dramatischen Handlung zu verbinden sucht,[1]) sehr wohl eine selbständige Tragödie hätte abgeben können. Doch glaubt er diesen großen Streit Roms mit seinem Bürger, den Voltaire wegen der engen Grenzen der Einheiten für unverwendbar hielt, dadurch zu einem einheitlichen Ganzen gestalten zu können, daß er die einzelnen Tatsachen als aufeinanderfolgende, notwendige Teile einer Handlung verband, die aus dem Charakter und der Leidenschaft einer und derselben Person hervorging.[2]) Allerdings ist Coriolan allein der Träger des Interesses; aber dadurch ist die Einheit der Handlung keineswegs bedingt trotz der Verteidigung La Harpes, der seinem Kritiker schließlich entgegnete: „Si l'anonyme ne trouve pas mes raisons bonnes, il faut pour les détruire qu'il en donne de meilleures.“[3])

So sehr Voltaire auch in den letzten Jahren seines Lebens gegen Shakespeare eiferte, so konnte er doch dessen zunehmenden Einfluß nicht mehr verhindern. Sein Sitz in der Akademie wurde gerade auch dem Manne gegeben, der durch seinen „Hamlet“ und „Romeo et Juliette“ sich großen Erfolg errungen hatte. Wohl kaum gab es damals einen eifrigeren Shakespeare-Verehrer in Frankreich als Jean François Ducis[4]) (1733—1816). Er suchte dessen Dramen in ver-

---

[1]) 1. C. in Rom; 2. C. im Lager der Volsker; 3. der Gang Veturias zu ihrem Sohne ins Lager der Volsker.

[2]) cf. Préface de „Coriolan“.

[3]) Lettre aux rédacteurs du Mercure.

[4]) Campenon (Lettre sur Ducis) erzählt, daß Ducis die Büste Shakespeares in seinem Schlafzimmer nicht weit von dem Bilde seiner Eltern aufgestellt hatte. Eines Tages findet er ihn eifrig damit beschäftigt, in feierlicher Weise einen großen Büschel Buchsbaum aufs Haupt des englischen Eschylos zu setzen, indem er dem erstaunten Freunde zuruft: „Vous ne voyez donc pas que c'est demain la Saint-Guillaume, fête pastorale de mon Shakespeare. Mon ami, les anciens couronnaient de fleurs les sources où ils avaient puisé.“ (Sainte-Beuve, lundi VI, p. 472.)

besserter Gestalt den Franzosen zu übermitteln und schuf, da er weder die Anlage der englischen Stücke wegen der engen Grenzen der französischen Tragödie beizubehalten wagte, noch an die Stelle des weit angelegten Planes des Originals etwas Neues zu setzen vermochte, gewöhnliche Intriguenstücke, die deutlich zeigen, wie sehr der angeblich gute Geschmack der Franzosen zur Geschmacklosigkeit geworden war. Doch dürfen wir ihm dies nicht allzu streng anrechnen, da er gewiß sich jener Freiheit bedient hätte, wenn er nicht immer die strenge Kritik zu fürchten gehabt hätte. Gleichsam ein Seufzer nach jener Freiheit klingt aus den Worten des Avertissement de „Le Roi Léar“: „Je n'ignorais pas que la sévérité de nos règles et la délicatesse de nos spectateurs nous chargent de chaînes que l'audace anglaise brise et dédaigne, et sous le poids desquelles il nous faut pourtant marcher dans les chaînes difficiles avec l'air de l'aisance et de la liberté. Je suis bien éloigné de croire que cet affranchissement des règles, cette indépendance même poussée à l'excès diminuent en rien la gloire de Shakespeare.“ Doch ist nicht zu leugnen, daß seine Stücke einst einen ausgezeichneten Erfolg hatten und ihn zum gefeierten Dramatiker erhoben, ein Beweis, daß mit ihm auch das Publikum aus den konventionellen Schranken der klassischen Tragödie herauswollte und für die geistigen Produkte eines freien Landes Verständnis fand. In seiner Antrittsrede in der Akademie wagte Ducis es auszusprechen, daß der Dichter sich nicht immer sklavisch den Regeln zu fügen habe: „Je demanderai si au théâtre le jugement des pleurs ne l'emporte pas sur celui de la raison, si le premier talent de cette espèce d'enchanteur qu'on nomme poète n'est pas celui de l'illusion et la première vérité celle du sentiment. Je demanderai s'il n'est pas de grandes productions des arts comme de celles de la nature, où quelquefois une irrégularité heureuse amène une sorte de merveilleux qui en impose, et une magnificence d'effets qui étonne et subjugue l'imagination.“ Aber trotz aller Anerkennung und Bewunderung für Shakespeare bleibt Ducis doch immer Franzose, der in dem Boden des Klassizismus wurzelnd, sich nie zur Befreiung durchringen konnte.

Mitunter nötigte den Dichter der Stoff jener englischen Dramen, zuweilen auch nur die Absicht, seinem Vorbilde näher zu kommen, sich über das Herkömmliche hinwegzusetzen. Wenn er auch noch nicht den Mut hatte, wie Shakespeare den Ort öfters wechseln zu lassen, so finden wir die Einheit desselben doch nur in „Hamlet“ (1769) und „Jean Sans-

Terre“ (1791) durchgeführt, während er in den übrigen Tragödien[1]) eine zwei- oder dreimalige Szenenveränderung vorschreibt. Auffällig erscheint dieselbe in „Roméo et Juliette“, wo er um einer erhabenen Situation willen, die ihm bei Shakespeare besonders gefallen hatte, die letzte Szene des V. Aktes nach der Familiengruft verlegt und damit aller Wahrscheinlichkeit zuwider zwei seit alters her verfeindeten Familien eine gemeinsame Grabstätte gibt und sie sich dann noch in derselben Freundschaft schwören läßt, während bei Shakespeare durch den Tod Romeos die ganze Szene wahrscheinlicher gestaltet wird. Auch wenn er den Stoff aus dem Griechischen nimmt, wie in „Oedipe chez Admète“ (1778) und „Oedipe à Colone“ (1797), führt er die Ortseinheit nicht mehr durch, sondern läßt die Szene wechseln zwischen dem Palast und dem Platz vor dem Tempel, dessen Tür nach dem Bedürfnis der Handlung geöffnet oder geschlossen wird, um nach der Weise Voltaires den Schauplatz zu erweitern oder zu verengen.

Am sorgfältigsten behandelte Ducis die Einheit der Zeit, wodurch er freilich auch bisweilen große Unwahrscheinlichkeiten herbeiführte und den Stücken Shakespeares gerade manche packende Szene nahm oder gewisse Personen ganz wegließ, wie Gloster und seine Söhne und den Narren in „Le Roi Léar“. Um der Forderung der Einheit zu genügen, muß er in demselben Stück die Verschwörung Edgards schon fertig sein lassen, ehe Lear die schmähliche Behandlung von seinen Töchtern widerfährt, die auch am folgenden Morgen schon ihre Sühne findet. Wollte Ducis nun gar das Entstehen und den Wechsel verschiedener Seelenzustände und ihre psychologische Vertiefung zeigen, wie in Macbeth das Entstehen des Ehrgeizes, der diesen schließlich zum Königsmord hinreißt, seine Grausamkeit und seinen Hochmut als König und seine Gewissensbisse, Unruhe und seine Bestrafung, da machten sich die engen Grenzen der erlaubten Zeit besonders fühlbar und durchsetzten die Handlung mit allerlei Widersprüchen. Aus demselben Grunde reduzierte er auch „King John“[2]) zu einer allerdings sehr rührenden dreiaktigen Episode der Blendung und des Todes Arthurs im Tower von London.

Die dritte Einheit endlich ist ihm ebenfalls nicht immer recht gelungen, zumal er bisweilen auch eine Handlung be-

---

[1]) „Roméo et Juliette“ (1772); „Le Roi Léar“ (1783); „Macbeth“ (1784); „Othello“ (1792).

[2]) Als „Jean Sans-Terre“.

ginnt, die er dann unvollendet liegen läßt, oder direkt eine selbständige Nebenhandlung einführt, wie in „Hamlet“ durch die Liebesepisode zwischen Hamlet und Ophelie, die ohne Störung aus dem Ganzen wegbleiben könnte. Ebenso treten in „Roméo et Juliette“ die beiden Hauptpersonen an Interesse zurück vor der Darstellung eines verderbenbringenden Parteihasses zweier Familien.

Ihrem dramatischen Werte nach sind diese Stücke natürlich nur von geringer Bedeutung, denn sie haben mit Shakespeare fast nur noch den Namen gemeinsam. Aber Ducis hat doch das Verdienst, trotz der Vorurteile seiner Zeit jene erhabenen Schönheiten aus einem freien Lande geahnt und den kommenden Dichtern den Boden für Shakespeare vorbereitet zu haben.

Ohne Anlehnung an eine fertige Tragödie verfaßte Ducis „Abufar, ou la famille arabe“ (1791) mit einer Buntheit der Szenerie, wie sie die grössten Ausstattungsstücke nicht aufweisen. Der Schauplatz, die arabische Wüste, bleibt alle vier Akte hindurch derselbe, jedoch ist es unmöglich, alles, was er zur lokalen Färbung verlangt, auf die Bühne zu bringen.

So fing man mit dem Fortschreiten der Zeit allmählich an, auch außerhalb der engen Formen der klassischen Tragödie Schönheiten zu suchen und im Stillen an der Unfehlbarkeit der Regeln zu zweifeln; doch wagte noch niemand den ersten Schritt zur Befreiung.

3. Die Jahrmarktsstücke, die rührende Komödie, das bürgerliche Trauerspiel.

Welche Macht die Regeln noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf die Gemüter ausübten, zeigt sich in dem Versuch eines gewissen Nougaret, der in seinem 1769 erschienenen „Art du théâtre forain“ als ein neuer Boileau auch den Jahrmarktsstücken die Regeln von den drei Einheiten aufzuzwingen suchte: „Il doit m'être permis de dire aux poètes du nouveau théâtre, et à ceux des divers spectacles que les règles sont d'une importance extrême, et que ce n'est pas sans sujet qu'on veut les voir observées“. Aber sie waren doch vollständig unmöglich in Stücken, die einen wichtigen Anziehungspunkt gerade in der Mannigfaltigkeit der Schauplätze und dem bunten Wechsel der Szenerie suchten, und die mitunter wie zum Spott der Einheit die Angabe zeigten: „La scène est

partout“ oder: „La scène est aux espaces imaginaires.“[1]) Die Einheit der Zeit finden wir allerdings häufig gewahrt, aber nicht aus dem Interesse für die Kunst oder wegen der Nachahmung der Alten als vielmehr wegen der Beschaffenheit des Stoffes selbst, der gewöhnlich nur eine kurze Intrigue darstellte und darum noch weniger als 24 Stunden brauchte. Wenn diese Stücke das Publikum belustigten, fragte niemand nach irgend welchen Regeln noch nach Tradition und Herkommen.

Dagegen ergriffen die Regeln der drei Einheiten auch von der neu enstandenen Gattung der rührenden Komödie, der „comédie larmoyante“, Besitz, die Pierre Claude Nivelle de La Chaussée (1694—1754) schuf. Als Meister erkennt auch er die Alten und vor allem die Dichter des 17. Jahrhunderts an. Gegen die auftretende Neigung, die Ortseinheit zu vernachlässigen oder wenigstens weiter zu fassen,[2]) vertritt er ganz Boileaus konservativen Standpunkt. Niemals läßt er einen Szenenwechsel stattfinden, wenngleich die Zusammenführung der verschiedenen Personen ihm oft sichtlich Schwierigkeiten bereitete. Doch unterscheidet er sich von den Klassikern in der Wahl des Schauplatzes, indem er statt jenes konventionellen Vorraumes oder Säulenganges entsprechend den Verhältnissen, die er darstellte, ein oder mehrere Zimmer eines Hauses wählte. Freilich sind wir damit in der Ortsfrage noch nicht viel gebessert. Auch in seinen Stücken führt die Einheit des Ortes oft große Unwahrscheinlichkeiten herbei, wenn wir nicht immer mehrere Zimmer annehmen wollen. Im ersten Akte von „La fausse antipathie“ (1733) scheint der Ort auch zu den Personen zu kommen; denn Nérine, die von Léonore gerufen wurde, verläßt die Bühne nicht, und in der dritten Szene finden wir sie mit einem Male bei Léonore.

Über die Zeit finden wir bei La Chaussée nur selten Bemerkungen. Es liegt jedoch in keinem seiner Stücke eine besondere Veranlassung vor, eine Überschreitung der Dauer von 24 Stunden anzunehmen.

---

[1]) Alexis Piron (1689—1773) in „Le Caprice“ und „Les Chimères“. In seinen wenig bekannten Tragödien „Callisthène (1730); „Gustave Wasa“ (1733) und „Fernand Cortès“ (1747) suchte er dagegen die Einheiten zu wahren, trotzdem er sich über ihre Unbequemlichkeit beklagt. Voltaire wirft ihm in übertriebenem Spotte vor, vielmehr 24 Ereignisse in einer Stunde als ein Ereignis in 24 Stunden auf die Bühne gebracht zu haben (in einem Briefe an Thierriot, am 24. Februar 1733).

[2]) Besonders auf dem Gebiete der Komödie strebte man eine größere Freiheit an, wie Regnard, der im II. Akte des „Démocrite“ (1700) die Handlung aus der Wüste in die Königsburg verlegt.

Obwohl die Handlung ebenfalls erst kurz vor der Katastrophe einsetzt und somit auch nur die Lösung des bereits vorhandenen Konfliktes vorführt, ist sie doch nicht immer einheitlich. Mitunter ist es sogar unmöglich, die Haupthandlung von den Episoden zu unterscheiden, die z. B. in „La Gouvernante“ (1747) wie in einem Roman durcheinanderlaufen. In anderen Stücken scheint die eine Handlung nur eingeführt zu sein, um eine zweite zu entwickeln, d. h. um das unverschuldete Unglück über die ideale weibliche Gestalt hereinbrechen zu lassen, die fast stets im Mittelpunkt des Interesses steht, ohne jedoch die eigentlich handelnde Hauptperson zu sein, wie Constance, die Gattin Durvals, in „Le Préjugé à la Mode“ (1735). Auch ganz selbständige Nebenhandlungen finden sich, wie in demselben Stück durch Damon und seine Geliebte Sophie, die nur eingeführt sind, um in ihnen die Ehe besonders zu verherrlichen. Auch in „L'École des Amis“ (1737) fehlt er gegen das Gesetz der Einheit, indem er vier Freunde zu den verschiedenen Trägern der Handlung macht, in der jeder ganz selbständig die Erfüllung der Freundespflicht sucht. Um in „L'École des Mères“ (1744) den Kontrast zweier Frauencharaktere hervorzuheben, läßt er der einen Handlung mit Madame Argant im Mittelpunkt eine zweite parallel gehen, die Marianne als das unschuldige Mädchen zeigt.

So bewies La Chaussée, daß auch auf dem Gebiete der rührenden Komödie die Regeln nicht zur Vollkommenheit führten, und nicht mit Unrecht erhoben sich viele Kritiker[1]) gegen diese Neuerung.

In derselben Weise verfaßte Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) ein moralisches Drama: „Sidney“ (1745), doch ist er den Regeln gegenüber viel freier. In seinem Gedicht: „Sur la tragédie d'Alzire“ vertritt er den Standpunkt, daß nicht die strenge Beobachtung der Regeln der tragischen Kunst, sondern der Eindruck, den ein Stück auf die Gemüter der Zuschauer macht, für das Urteil maßgebend sein soll: „Les pleurs décidend mieux que les réflexions“; denn der Geschmack des Publikums ist wohl fortwährendem Wechsel unterworfen, nicht aber das Gefühl. Darum hat er auch in seinem Trauerspiel: „Édouard III“ (1740) sich nur wenig um die Regeln

[1]) Neben vielen anderen suchte Chassiron, Mitglied der Akademie von la Rochelle, in seinen „Réflexions sur le Comique-Larmoyant“ darzulegen, daß das rührende Lustspiel gegen die Regeln des Aristoteles verstoße. Auch Piron machte sich über die „Predigten des hochwürdigen Pater La Chaussée“ lustig.

gekümmert; einen Ersatz bietet er freilich auch nicht dafür, und er läßt uns namentlich über den Ort vollkommen im Unklaren. Wie er kein besonderer Freund der Alten war, so wenig war er den Engländern zugetan: „Soyons français, soyons nous-mêmes; abandonnons la ridicule manie de porter sur les bords de la Seine l'uniforme de la Tamise et que des modèles ne se rabaissent plus à n'être que des copistes.“[1])

Von dem religiösen, moralischen, politischen und psychologischen Gebiete übertrug Denys Diderot (1713—1784) den Kampf für die Natur wider die Unnatur auch auf das Ästhetische. Die dramatische Kunst war gerade eines der Gebiete, auf das dieser wichtigste ästhetische Schriftsteller des 18. Jahrhunderts sich mit Vorliebe begab. Er glaubte sich dazu berufen, das Theater umzugestalten und zu erneuern im Sinne der Zeitideen, und diese Überzeugung teilten alle, die seine Theorien kennen lernten. Er machte damit dem ganzen französischen Theater den Prozeß, wozu ihm das bürgerliche Trauerspiel und der Sitten- und Familienroman der Engländer die Anregung gab. Es gelang ihm auch, eine Bresche in die feste Mauer zu legen, welche die geheiligten Regeln und die „bienséance“ gegen die Wahrscheinlichkeit errichtet hatten, und damit die strebenden Geister der späteren Zeit zu ermutigen, sich endlich aus den Gleisen des alten Systems zu entfernen. In den „Bijoux indiscrets“ (1748) kritisiert er im 38. Kapitel: „Entretiens sur les lettres“ scharf die überhandnehmenden Unnatürlichkeiten des französischen Theaters. Er erinnert an die Einfachheit der griechischen Bühne und stellt in einem Gespräch der feinfühlenden Mirzoza mit den sehr unterrichteten Hofleuten Selim und Ricaric die Natürlichkeit der Griechen unter dem Namen der Sarazenen den Verkehrtheiten der französischen Tragödie und Oper entgegen. Bei jenen muß er die glatte Entwicklung der Handlung loben, die einheitlich und nicht durch überflüssige Episoden überbürdet worden ist. Die französischen Tragödien sind hingegen gewöhnlich so verwickelt, daß nur durch ein Wunder so viele Dinge in so kurzer Zeit sich verwirklichen können. Der Sturz oder die Rettung eines Reiches, die Heirat einer Prinzessin, die Ermordung eines Fürsten, alles geschieht hier im Handumdrehen. Handelt es sich um eine Verschwörung, so wird sie im ersten Akte entworfen, im zweiten abgeschlossen und befestigt, im dritten ausgeführt; es gibt einen Aufstand, ein Gefecht, vielleicht gar eine große Schlacht, und das nennt

[1]) „Réponse à Suard“ 1774.

man Wahrscheinlichkeit! Dagegen verlangt Diderot, daß eine Szene wie ein Bild dargestellt und ihm durch die Gruppierung der Personen der Wert verliehen werde. — Wiewohl er seine Ideen zum großen Teile aus England herübergenommen hatte, blieb ihm Shakespeare doch unverstanden. Er bewunderte ihn, glaubte aber, daß sein System dem nationalen, französischen Geschmack nie genügen könne. Darum rät er seinen Landsleuten, sich dem englischen Theater nicht anzuschließen. So kann er sich auch nicht frei machen von der Herrschaft der Einheiten, und ist weit entfernt, mit der alten Tradition entschlossen zu brechen. Überhaupt will er auch gar nicht die Tragödie als solche umgestalten; sondern die Tragödien und Komödien seiner Zeit sind es, denen er die modernen Ideen zuwenden will. Er hat, wie La Chaussée auch, die richtige Erkenntnis für die Schwächen und Schranken des herrschenden Klassizismus gehabt, aber dadurch, daß er zwischen die scharf abgegrenzte Gattung der Tragödie und der Komödie eine neue mittlere stellte, erzeugte er nur an der Stelle der einen Einseitigkeit eine andere, die eben so groß war. Infolgedessen erscheinen auch die praktischen Erfolge seiner Bestrebungen für Frankreich weder sehr groß noch nachhaltig,[1]) und die klassische Form blieb bestehen.

Die neuen Theorien Diderots sind besonders in seinen beiden dramaturgischen Abhandlungen: „Dorval et moi“ und „Discours sur la poésie dramatique“ enthalten. In der „Encyclopédie“ verwirft er unter dem Artikel „génie“ alle Regeln: „Les lois du goût donnent des entraves au génie. Il brise les règles pour voler au sublime, au pathétique, au grand.“ Gerade in der Regellosigkeit soll sich das Genie zeigen. Trotzdem seine beiden Vorbilder George Lillo und Edward Moore[2]) sich in ihren Stücken absichtlich der französischen Kunstart widersetzten, die auch in England sich auszubreiten versucht hatte, ist er doch nicht direkt gegen die drei Einheiten aufgetreten und erklärt sogar: „Les lois des trois unités sont difficiles à observer; mais elles sont sensées.“[3]) Darum entschuldigt er sich auch gewissermaßen, falls er wider seinen Willen diesen allgemeinen Prinzipien gegenüber sich zu viel Freiheit genommen habe. Vor allen Dingen glaubt er, nicht streng genug die Ortseinheit wahren zu müssen, ohne welche die Entwicklung der Handlung fast immer unklar und ver-

[1]) In Deutschland dagegen fanden seine Theorien Anklang.
[2]) Diderot übersetzte dessen „The Gamester“ als „Le Joueur“ (1760).
[3]) Entretien sur „le fils naturel“ (1757).

worren erscheine. Aber das bezieht sich nur auf das Theater seiner Zeit. Wenn es Bühnen gäbe, wo mit der Ortsveränderung jedesmal ein Wechsel der Dekoration stattfinden könnte, dann würde, meint er, der Zuschauer die ganze Bewegung des Stückes auch von einem Schauplatz auf einen anderen ohne Mühe verfolgen können, und die Darstellung würde dann weit mannigfaltiger, einnehmender und deutlicher werden. Dann käme es auch nicht mehr vor, daß Hofleute, die doch wohl wissen, daß die Mauern Ohren haben, sich an demselben Orte gegen ihren Fürsten verschwören, wo dieser einen Augenblick zuvor mit ihnen über die Entsagung des Thrones beraten hat.[1]) Um nicht allzu sehr in der Unwahrscheinlichkeit zu verharren, ist dann mindestens vorauszusetzen, daß der Ort weggeht und die Personen bleiben. Diese erwünschte Dekoration soll sich dann genau beziehen auf den Ort und die Zeit der Handlung. Dadurch würde schon äußerlich das Geschick, der Geschmack, die Beschäftigung ja sogar der moralische Zustand der Personen gekennzeichnet werden. Aber diese Forderung der lokalen Färbung läßt sich nicht recht in Einklang bringen damit, daß er Voltaire in der Abweisung des Wunsches der M^lle^ Clairon, im dritten Akte des „Tancrède" ein schwarz ausgeschlagenes Gemach, einen Galgen und Henkersknechte auf die Bühne zu bringen, unterstützte: „On dit que M^lle^ Clairon demande un échafaud dans la décoration; ne le souffrez pas, morbleu! C'est peut-être une belle chose en soi; mais si le génie élève jamais une potence sur la scène, bientôt les imitateurs y accrocheront le pendu en personne."[2])

Daß die gewährte Zeit von 24 Stunden für so viele Begebenheiten, wie im Drama sich ereignen, nur selten ausreichen kann, gibt er zu und tadelt die Unwahrscheinlichkeit und Überstürzung der auf eine so kurze Zeit zusammengedrängten Handlung, die ihn zu der Meinung bringt, daß von allen Gattungen der französischen Literatur die Tragödie die unvollkommenste geblieben sei. Er macht sich auch einmal lustig über die Kritiker, die ein Drama mit der Uhr in der Hand anzuhören scheinen. Aber doch will er eine gewisse Zeitgrenze nicht überschritten wissen, da man sonst nach der Wahrscheinlichkeit bei einem Gegenstand, der vierzehn Tage dauere, auch der theatralischen Darstellung der einzelnen Umstände dieselbe Ausdehnung geben müsse.

Die Einheit der Handlung erkennt auch er als die wich-

[1]) Anspielung auf „Cinna" II, 2.
[2]) Lettre à Voltaire, le 28 novembre 1760, oeuvres t. 19, p. 459.

tigste Forderung an. Es versteht sich von selbst, daß die Begebenheiten im Drama nicht so aufeinander folgen können wie in der Geschichte. Oft spielen dabei Ereignisse herein, die ein Geschehen von einem andern, das mit ihm zusammenhängt, trennen. Diese Zwischenfälle, die einen Roman wahrscheinlich machen, würden einem dramatischen Werke, das nur hervorragende Momente des wirklichen Lebens darstellen soll, alles Unterhaltende rauben. Es würden schließlich zwei oder auch noch mehr Handlungen entstehen, die nur durch einen bloßen Zufall neben- oder nacheinander sich zutragen. Eher ist man jedoch geneigt, eine ganze Reihe einzelner Umstände zu glauben, die, wenn man sie mit der täglichen Erfahrung als der „unwandelbaren Regel aller dramatischen Wahrscheinlichkeit" vergleicht, so eng mit einander verknüpft sind, daß es scheint, die eine habe die andere notwendig hervorgerufen,[1]) mit anderen Worten: die Einzelhandlungen sollen durch ein einheitliches Interesse zu einer Einheit verbunden werden, die Diderots moralisierender Absicht entsprechend dazu dient, nicht verschiedene Empfindungen hervorzurufen, sondern die herrschende zu erhalten und aufs höchste Maß anwachsen zu lassen.

So will er den Rahmen der Einheiten nicht zerbrechen, sondern nur mit einem besseren Inhalte füllen und sie dem Dichter zur besonderen Beachtung empfehlen; denn wer den Grund dieser dramatischen Regeln nicht kennt, wird sie zur rechten Zeit weder zu verlassen noch zu befolgen verstehen. Er wird zu viel Achtung für oder Verachtung gegen sie hegen, zwei einander entgegengesetzte aber gleich gefährliche Klippen. Die eine Auffassung führt die Kunst zu ihrer Kindheit zurück, die andere hemmt sie in ihrem Fortschritt.[2])

Wollte man Diderots dramatische Produktion nach seinen eigenen Postulaten kritisieren, so könnte man gar mancherlei gegen ihn einwenden. In seinen beiden bekannten Dramen: „Le fils naturel" (1757) und „Le père de famille" (1758), die er zur Verkörperung seiner Theorien verfaßte, suchte er sich an die Einheiten zu halten. Während das letztere sich ohne Unwahrscheinlichkeit im Hause des Familienvaters abspielt, läßt uns der Dichter in dem ersteren über den Ort, namentlich am Schlusse, im Unklaren, weshalb wir im fünften Akte lieber einen Ortswechsel annehmen möchten, wenn er auch in dem „Entretien" sich für die Beibehaltung desselben

[1]) Premier entretien sur „le fils naturel".
[2]) ibid.

folgendermaßen ausspricht: „Si j'ai renfermé toute l'action dans un lieu, c'est que je le pouvais sans gêner la conduite de la pièce, et sans ôter de la vraisemblance.“ Seine Vorlage, Goldonis Lustspiel: „il vero amico“, hat dagegen mehrere Schauplätze, „car les Italiens ne se souviennent guère de s'assujettir à l'unité du lieu.“[1]) — Auf die Zeitverhältnisse hat Diderot immer besonders geachtet. Beide Dramen beginnen am frühen Morgen — „le père de famille“ morgens 6 Uhr — und ehe der Tag völlig zu Ende ist, hat die Handlung schon ihren Abschluß gefunden. Dabei ist auch die innere Verteilung der Zeit der Wahrscheinlichkeit entsprechend vorgenommen. — Ebenso hat er auch die Handlung, seiner Theorie folgend, einheitlich gestaltet.

Außer diesen beiden Dramen finden wir noch eine Anzahl von Plänen vor, in denen er sich ebenfalls mehr oder weniger streng den klassischen Regeln fügte.

Mit seinen Bestrebungen hat Diderot praktisch nur wenig erzielt, er ging vor allem auch noch zu zart und rücksichtsvoll gegen den Geschmack vor, der sich stets nach der Akademie als der anerkannten Wächterin der literarischen Normen richtete. Er wollte auch der Tragödie ihr Recht nicht absprechen; nur ihre Einseitigkeit und Einförmigkeit suchte er zu stürzen mit der Elastizität des „genre sérieux“ und damit den Weg für das wahre Trauerspiel anzubahnen, das auf Natur und Wahrheit sich gründete, ohne daß er jedoch selbst der Wahrheit viel näher war als diejenigen, gegen die er kämpfte.

Den Typus des bürgerlichen Dramas brachte Michel Jean Sedaine (1719—1797) auf die Bühne mit „Le Philosophe sans le savoir“ (1765), der ganz nach Diderots „Familienvater“ gearbeitet ist. Während jedoch in diesem die praktische Durchführung der Einheiten der Wahrscheinlichkeit nicht allzu sehr zuwiderlief, zeigt sich in jenem, wie weit gerade sie von der Natur wegführten und statt der Wahrscheinlichkeit vielmehr Lächerlichkeiten bewirkten. Obwohl der Dichter als den einzigen Schauplatz ein großes Arbeitszimmer des Kaufmanns verlangt, müssen wir doch wohl mehrere Räume desselben Hauses annehmen. Denn es ist nicht möglich, daß in diesem einen Zimmer das Gespräch des Vertrauten des Kaufmanns mit seiner Tochter über die Angelegenheiten des jungen Herrn, das Zusammentreffen der Liebenden, der Empfang einer Marquise und die Beratung der

[1]) Assézat, Observations sur „le fils naturel“.

Hochzeitsangelegenheiten der Tochter stattfinden. Nicht minder unwahrscheinlich ist es, daß die Marquise am Morgen ihre Verwandten in dem Arbeitszimmer des Kaufmanns begrüßt, wo dieser seine Geldgeschäfte erledigt.

Die Zeit ließ sich leicht auf 24 Stunden beschränken, da lange Gespräche einen großen Teil der Handlung ausmachen. Dieselbe besteht im übrigen aus einer Reihe von Ereignissen, die wunderbarer Weise jene Bürgersleute an diesem Tage alle erleben. — Aber doch hatte das Stück einst einen großartigen Erfolg, der sich freilich nur aus jener Zeit heraus verstehen läßt.

Als dramatischer Moralprediger folgte auch Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) den Spuren Diderots, den er offen als seinen Meister anerkannte. Unter dessen Anhängern hat er wohl auch am besten in seinem Sinne das Drama in der Theorie wie in der Praxis aufrecht erhalten. Beseelt von einem Geiste der Neuerungen und Entdeckungen, ergriff Beaumarchais, um auch die neue dramatische Mode mitzumachen, das genre sérieux, dem er für die Dauer den Namen „drame“ gab.[1]) Nach ihm ist es eine Form der Komposition in Versen oder in Prosa, die mehr oder weniger von den strengen Regeln der alten dramatischen Gesetzgebung befreit ist. Im Jahre 1767 veröffentlichte er seine „Eugénie“, drame en cinq actes et en prose, mit einem „Essai sur le genre dramatique sérieux“, in dem er die neue Gattung verteidigte. Nehmen wir die Vorreden seiner übrigen Stücke hinzu, insbesondere die der „Mère coupable“ (1792), ergänzt durch die „Lettre à un homme de loi“, die zusammen Lintilhac[2]) als sein dramatisches Testament bezeichnet, so finden wir, daß seine ganze Theorie die seines Meisters ist, in die er etwas mehr Genauigkeit und Methode hineingebracht hat. Die Einheiten erwähnt er nicht besonders, nicht weil er sie als ein selbstverständliches Gesetz aufnimmt, sondern weil er es nach der schon erwähnten Auffassung des Dramas ganz dem Geschmack des Autors überläßt, sich ihrem Zwange zu unterziehen oder nicht. Er wollte ja auch keine neue Poetik schreiben, keine unumstößlichen Vorschriften geben, aber er fühlte, daß der alte Rahmen abgenutzt war, daß gerade die Regeln „cet épouvantail des esprits ordinaires“ die Kraft des Dichters lähmten, und daß eine Verjüngung der

[1]) Diderot und Sedaine bezeichneten die neue Gattung noch als „comédie“.

[2]) a. a. O.

dramatischen Kunst sich mit der Zeit nötig gemacht hatte. Ohne sich um frühere Gesetzgeber zu kümmern, schrieb er für seine Zeit aus derselben heraus. Darum erhoben sich auch zahlreiche Kritiker, die ihm die Strenge der Regeln predigten; doch sein nach Freiheit ringender Geist unterwarf sich ihnen nicht, und alle Vorschriften wies er zurück. Er ging sogar soweit, in seiner Vorrede zur „Eugénie“ das Wort „classique“ dem Sinne nach neben „barbare“ zu stellen.[1]) Er kennt keine andere Regel als die, zu gefallen; denn die Gesetze haben noch nie Meisterwerke hervorgebracht. Daher ist auch das Publikum nur als der einzige Richter anzuerkennen, und es soll „urteilen selbst und ohne Rücksicht auf ehemalige, gegenwärtige oder zukünftige Kritiker.“[2])

Wenn Beaumarchais auch die meisten seiner Anforderungen für das Drama praktisch durchgeführt und sich auch gelegentlich wider die Regeln gewendet hat, so zollt doch auch der kühne Neuerer ihnen den gewohnten Respekt. Sogar streng gewahrt sind alle drei Einheiten in seinen beiden ersten Dramen: „Eugénie“ (1767) und „Les deux amis, ou le négociant de Lyon“ (1770). In „La mère coupable“ (1792) bleibt nur während des III. und IV. Aktes der Schauplatz derselbe, während wir in den übrigen drei Akten uns in verschiedenen Zimmern desselben Hauses befinden. Über das einzelne Haus oder seine nähere Umgebung geht aber der Dichter bei keinem Ortswechsel hinaus.[3]) — Nirgends hat er sich von der Einheit der Zeit losgesagt; er läßt lieber die Handlung in Unwahrscheinlichkeit übergehen, wie er z. B. in „La mère coupable“ eine Hochzeitsfeier in der Kapelle auf die Mitternacht verlegt. Man könnte geneigt sein, die Worte Florestines[4]): „Eh! Comment soutenir autant d'assauts dans un seul jour?“ als Kritik der Wahrscheinlichkeit dieses Stückes anzuwenden. Um die Einheiten von Ort und Zeit und den Zusammenhang der einzelnen Ereignisse dem Zuschauer zu zeigen, hat der Dichter in „Eugénie“ ein äußeres Mittel angewendet durch die „jeux d'entr'acte“: in den Pausen erscheinen die Bedienten des Hauses auf der Bühne, machen sich mit den Koffern zu schaffen,

[1]) „Si quelqu'un est assez barbare assez classique, pour soutenir la négative . . .“

[2]) Préface zu „Le Barbier de Séville“.

[3]) In „Le Barbier de Séville“ (1772) wechselt der Ort nur einmal zwischen der Straße und dem Hause des Doktors Bartolo, in der anderen Komödie „Le Mariage de Figaro“ (1784) dagegen mit jedem Akte, aber auch nur zwischen dem Schlosse und seiner Umgebung.

[4]) „La mère coupable“ IV, 9.

bringen das Zimmer in Ordnung und halten auf diese Weise das Interesse des Zuschauers wach und zeigen ihm, daß er stets das Zimmer vor sich hat, das Eugenie und ihre Eltern in dem Hause Clarendons innehaben. — Die Einheit der Handlung suchte Beaumarchais natürlich in allen seinen Stücken zu wahren. Dadurch aber, daß er in dem vierten Akte von „Eugénie“ den Bruder der Heldin, Sir Charles, einführt, der von dem Verführer seiner Schwester gerettet worden ist, dann aber selbst gegen diesen als Rächer auftritt, erzeugt er eine ganz neue Handlung, die uns Eugénie bisweilen ganz aus dem Auge verlieren läßt. Der Dichter mag wohl auch diesen Fehler selbst erkannt haben; denn zwischen der ersten und zweiten Aufführung änderte er bedeutend an den beiden letzten Akten, ohne jedoch die rechte Einheit geschaffen zu haben.

Die großen zeitlichen Zwischenräume seiner Dramen — zwischen dem ersten und dem letzten liegen 25 Jahre — zeigen, daß er sowohl in der Praxis wie in der Theorie immer derselbe geblieben ist. Jede seiner Vorreden verlangte Neuerung und spottete über den alten Zopf der klassischen Tragödie, und das letzte Drama bewies wie das erste, daß er selbst es nicht recht wagte, die Forderungen der Einheitsregeln zu vernachlässigen, wenn er auch sagte: „Il me suffit en faisant mes cinq actes d'avoir montré mon respect pour Aristote, Horace, Aubignac et les modernes, et d'avoir mis ainsi l'honneur de la règle à couvert.“ [1])

In etwas veränderter und übertriebener Form lebten die Theorien von Diderot, Beaumarchais und besonders der Einfluß der Engländer wieder auf in Louis-Sébastien Mercier (1740—1814), der mit Stolz und Selbstbewußtsein die Rolle eines neuen Gesetzgebers der dramatischen Kunst in Anspruch nahm. Als solcher will er die französische Bühne umgestalten und nichts mehr von der Vergangenheit dulden, auch nicht mehr die alte Gestalt der Tragödie. Er will nichts mehr wissen von „den geheiligten Regeln jenes angeblichen Geschmacks“, von dem man immerwährend spreche, und der ihm nur dazu erfunden scheine, um in schlauer Weise die Enge der Gedanken zu verdecken. Diesem „schönen Baume Griechenlands, der in unser Klima verpflanzt“ ist, will er neue Zweige verschaffen.[2]) Aber noch war es verfrüht, die herkömmlichen Kunstformen durchbrechen zu wollen, und Anfeindungen brachen über ihn von allen Seiten herein und machten ihn auf lange

[1]) Préface du „Barbier de Séville“.
[2]) „Épitre à mon frère.“

Zeit vollständig vergessen. Seine neuen Ideen veröffentlichte und verteidigte Mercier in zwei dramaturgischen Schriften: im Jahre 1773 erschien anonym: „Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique", seine „Préface de Cromwell",[1]) wo er alle Klagen gegen das bestehende Theater in ein System faßt. Vier Jahre später, 1777, veröffentlichte er den „Nouvel Examen de la tragédie française"[2]) an der Stelle einer anderen Aufklärungsschrift: „Examen philosophique de quelques pièces du théâtre français, allemand, anglais, espagnol, avec les observations de plusieurs écrivains célèbres sur la nécessité de réformer le système actuel du théâtre français." die er bei seiner Rückkehr aus der Schweiz nach Paris in Neuchâtel hatte liegen lassen; als er sie sich nachschicken ließ, ist sie ihm abhanden gekommen. Außerdem finden wir seine Ansichten noch in den Vorreden seiner Dramen zerstreut sowie in einzelnen Kapiteln des „Tableau de Paris" (1781—89, 12 Bde.), und in „Mon bonnet de nuit" (1784—85, 4 Bde.). Ohne jede Rücksicht auf die herrschenden Vorurteile seiner Zeit stellt er Forderungen, die nach 50 Jahren des kühnsten Romantikers würdig gewesen wären. Sein Ideal ist eine Tragödie, die, von den Fesseln des Klassizismus befreit aber doch noch innerhalb der Strenge und Würde des hohen Stils, die so vielgerühmte bisherige Tragödie ersetze, „ce fantôme revêtu de pourpre et d'or, mais qui n'a aucune réalité."[3]) Darum rät er ernstlich den jungen Dichtern, alle bisherigen Poetiken ins Feuer zu werfen und mit der seinigen den neuen Pfad einzuschlagen. Corneille, Racine, Molière, sie alle weiß er sehr wohl zu schätzen; aber sie haben sich mehr an die Regeln gehalten als an die Natur, und dadurch haben sie bewirkt, daß man in der langen Reihe ihrer Nachfolger nur noch auf Gesetze und Traditionen achtet. Racine und Boileau nennt er „les pestiférés de la littérature", und der erstere, glaubt er, hat die französische Poesie verdorben. Daher ist Mercier auch geneigt, Voltaire über Racine zu stellen, da auch er schon die Fesseln der klassischen Tragödie störend fand und sich bisweilen auch von den Griechen und Römern lossagte, um neuere Stoffe zu behandeln. Vor allem verdient ihm Boileau den Vorwurf eines lästigen Gesetzgebers: „le père de toute une génération de geôliers,"[4]) und in lächerlicher Weise

[1]) Janin a. a. O. 4, Cap. XI, p. 223.
[2]) Abgedr. in „De la littérature et des littérateurs" Yverdun 1777.
[3]) Épitre à mon frère.
[4]) Du Théâtre, XXIII.

gibt er seinem Hasse Ausdruck. Die ganze Poetik der Alten, die gewiß zu ihrer Zeit keinen Einwand erlaubte, kann ihm und seinem Jahrhundert nicht mehr genügen. Denn was nützen die Regeln jetzt? fragt er — „des lieux communs, des vérités triviales, jamais le sécret de la composition."[1]) Wie er schon bei Diderot, Marmontel und Young die rechten Ideen und Vorschläge zu finden glaubt, so ist es besonders Shakespeare, den er begeistert als das Vorbild des modernen Dramatikers hinstellt, da er sich von jedem Regelzwange befreit habe. In der Tat konnte Mercier auch kein besseres Beispiel für seine eigenen Bestrebungen finden, für deren Erfüllung er einen neuen Shakespeare nach Frankreich wünscht. Aber wenn er auch in dem Briefe an Thomas am 10. Juli 1770 gleichsam als sein literarisches Bekenntnis schreibt: „Je ne crois ni à la poétique d'Aristote, ni aux règles de ces esprits médiocres[2]) toujours concentrés dans un seul objet, toujours étayés d'exemples. Ce sont des paralytiques qui prennent leur chambre pour l'univers." so will er doch sonderbarer Weise gewisse Vorschriften nicht vermissen, wie es ihm bei den Deutschen, deren Freiheit er sehr bewundert, der Fall zu sein scheint: „Il faudrait que les Allemands fussent rigides sur les règles théâtrales, non comme règles, mais comme sources d'un plus grand intérêt."[3]) Er will an anderer Stelle auch nicht in Abrede stellen, daß gerade unter den Einheiten die größten Meisterwerke Frankreichs entstanden sind. Dann aber beglückwünscht er in einem Aufsatz im „Journal de Paris" die Deutschen, daß sie die Regeln abgeworfen haben, wodurch er bei den Anhängern des Klassizismus einen wahren Sturm der Entrüstung hervorrief,[4]) der deutlich erkennen ließ, wie sehr die klassischen Vorschriften noch die Gemüter beherrschten. Vor allem aber tragen ihm die Einheiten des Ortes und der Zeit, die durch ihre Erhebung zu gleichsam geheiligten Regeln die Gegenstände übertriebener Gewissenhaftigkeit geworden seien, die Schuld an vielen Abgeschmacktheiten und Unwahrscheinlichkeiten, und gegen diese kämpft Mercier auch mit vollem Recht an. Der Dichter mute dadurch, daß er mit Gewalt alle Personen an einem Ort zusammenführe, wo mehrere sich gerade hüten müßten, zu erscheinen, der Illusion des Zuschauers mehr zu als durch einen Ortswechsel zwischen zwei Akten.

[1]) Du Théâtre, XXVIII und XII: „A un jeune poète."

[2]) Damit meint er die Kommentatoren des Aristoteles und die Dichter des 17. Jahrhunderts.

[3]) Du Théâtre p. 109.

[4]) Man vgl. in „Mém. litt." 1788 den Artikel „Mercier", von Palissot.

Die Schauplätze selbst will er nicht allzu weit von einander entfernt wissen, um nicht auf diese Weise wieder mit der Wahrscheinlichkeit in Schwierigkeiten zu geraten. Wenn die Umgebung einer Stadt für eine Einheit gilt, so glaubt er kein Hindernis für die Illusion zu finden, wenn er den Schauplatz auf drei bis vier Meilen Ausdehnung erweitere, die jedermann an einem Tage mit Leichtigkeit durchmessen könne. Dieses hält er auch für einen größeren Vorteil der Handlung, als sie ganz einzuschließen in einen Teil eines Gebäudes, von dem man nicht weiß, ob es ein Tempel, ein Palast oder Triumphbogen ist. — Er meint, daß die Wahrscheinlichkeit im „Cid“ viel größer gewesen wäre, wenn Corneille sich nicht durch die Regel der vierundzwanzig Stunden gebunden hätte. Mercier weist als erster darauf hin, daß diese Regel nicht bloß der äußeren Handlung und ihren Nebenumständen schade, sondern vor allen Dingen eine Entwicklung der Charaktere und ihre innere Begründung unmöglich mache. Er bemerkt, daß sich die Gesinnung eines Ehrgeizigen, eines Liebenden, eines Eifersüchtigen, eines Tyrannen nicht in jener kurzen Zeit darstellen und ihr die notwendige Abstufung geben läßt. Das Werden einer Handlung sucht man vergebens, nur einige Episoden aus dem menschlichen Leben findet man mehr oder weniger geschickt zu der Geschichte eines Tages verbunden.[1]) Ohne Bedenken erlaubt er darum dem Dichter, auch 30 Stunden zu überschreiten, sobald die Wahrscheinlichkeit der Handlung diese Ausdehnung verlangt, nicht 60 Stunden können dem Erfolge Eintrag tun. Bei einem geschickten Dichter wird auch eine lange Zeit ebenso wirken wie jene vierundzwanzig Stunden, und sie wird mehr Bewegung und Wahrheit, ein wesentliches Erfordernis aller Dichtung, in das Ganze bringen. — Von der Handlung hat er eine eigene Auffassung: „prendre sans façon deux ou trois pièces grecques pour en composer une . . .“ rät er dem Dichter.[2]) Er selbst hat praktisch gezeigt, wie wenig einheitlich auf diese Weise die Handlung sich gestalten kann. Wenn er aus den verschiedensten Quellen etwas nehmen, hier kürzen, dort etwas erfinden und hinzufügen will, wenn er englische, deutsche, russische und andere Stoffe zu einem französischen verarbeiten will, so entsteht weiter nichts als ein dialogisierter Roman. Nicht eine einzige Person soll mehr der Träger der Handlung sein, der sich die übrigen unterordnen, wie Wolken, die von der untergehenden

[1]) Nouv. Examen p. 108.
[2]) Tableau de Paris, IV p. 162.

Sonne ihren Glanz erhalten, sondern da die Handlung aus den Leiden und Freuden des Lebens entsteht, kann sie nicht nur ein Charakter entscheiden, jedes Individuum hat vielmehr seinen eigenen Platz und Wert, und der Dichter soll das Gemälde eines Ganzen und nicht ein einzelnes Portrait aus ihm heraus geben. Dabei dürfen sich aber keineswegs irgend welche interesselosen Zwischenfälle einschieben, wenn alle Personen nach ihrer Art gerade auf das Ziel losgehen, das sie allein durch das Interesse verbindet. Somit erkennt er die Einheit desselben als die einzige wesentliche Regel an.[1])

Die für seine Idee nötige Form glaubt er in dem „drame" gefunden zu haben, das in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie sich bewegt und nicht nach Aristoteles und den Regeln fragt. Seiner Theorie getreu, hat er nur in wenigen seiner vielen Stücke[2]) die Ortseinheit gewahrt.[3]) Aber einen häufigen Szenenwechsel liebte er auch nicht. Darum veränderte er in „Jenneval, ou le Barnevel français" (1769) sein englisches Vorbild soweit, daß sein Stück abwechselnd im Hause des Kaufmanns und dem der Buhlerin spielt. Bald wechselt der Ort in anderen Stücken zwischen mehreren Zimmern eines Hauses,[4]) bald zwischen mehreren Häusern[5]) oder auch einem Hause und einem Platze.[6]) Am buntesten ist die Szenerie in „La Destruction de la Ligue" (1782), wo die Handlung sich aus dem Hause des Notablen Hilaire nach dem Lager Heinrichs IV. bewegt, von da wieder zurück und in der Bastille zu Ende kommt. Über die weitere Umgebung derselben Stadt aber geht er nicht hinaus.

Auf die Zeit hat Mercier in seinen Dramen wenig Rücksicht genommen. Aus einigen Andeutungen können wir entnehmen, daß er den letzten Akt gewöhnlich in die Nacht verlegt.[7]) Aber nirgends gibt er Grund zu der Annahme, daß die Handlung über vierundzwanzig Stunden dauere, bisweilen würde sie in Wirklichkeit sogar weniger Zeit beansprucht haben. — Seine Auffassung der Handlung hat er auch ins Praktische umgesetzt; es läßt sich daher auch in keinem seiner Dramen die wahre klassische Einheit erkennen. Seine Personen sind, das müssen wir ohne weiteres zugeben,

---

[1]) Du Théâtre, chap. XII.
[2]) Wir besitzen von ihm 31 gedruckte Dramen.
[3]) In „Le Déserteur" (1770), „Le faux ami" (1772), „Le Juge" (1774).
[4]) „Natalie" (1775), „Zoé" (1782).
[5]) „Jean Hennuyer" (1772), L'Indigent (1772).
[6]) „Olinde et Sophronie" (1771).
[7]) Z. B. in „Zoé" V: „Il est nuit."

alle durch ein gemeinsames Interesse verbunden, aber ihre Handlungen sind so selbständig, daß jede für sich zum Helden eines besonderen Stückes werden könnte. Wie er es verlangte, tritt der Hauptheld nie besonders hervor. Auf jeden könnte man beziehen, was er von Jean Hennuyer in der Vorrede des gleichnamigen Dramas sagt: „Die Person, die die erste Rolle in diesem Stücke spielt, ist gleichsam verborgen geblieben in dem Schatten des Bildes.“ Oft erscheint der Held, wie z. B. der Deserteur Durimel in „Le Déserteur“, nur dazu eingeführt, um eine andere Handlung zu entwickeln, in diesem Falle einesteils das wenig ritterliche Benehmen des jungen Offiziers Valcour gegenüber den Frauen und dann sein aufopferndes Eintreten für den Landsmann und Sohn seines Majors, andernteils um mit dem Schmerz des unglücklichen Vaters, der selbst seinen Sohn zum Tode verurteilen muß, das Publikum zu rühren. Der ganze zweite Akt dieses Stückes ist überhaupt überflüssig, da er weder zum Fortschritt der Handlung noch zur Charakterisierung der Personen etwas beiträgt; wir gewinnen im Gegenteil ein ganz anderes Bild von Valcour in demselben, als dieser Offizier in Wirklichkeit ist. In „Jean Hennuyer“ müssen wir bis zur dritten Szene des zweiten Aktes uns von Paris erzählen lassen und verschiedene Vermutungen und Nachrichten über das Blutbad in der Bartholomäusnacht anhören, ehe endlich der junge Arsenne aus Paris erscheint und die lang erwartete Aufklärung gibt; durch den drohenden Ausbruch des Wütens in Lisieux, dem Schauplatze der Handlung, wird endlich für den Bischof Jean Hennuyer einiges Interesse erweckt. In „Natalie“ handelt es sich bis zur vierten Szene des zweiten Aktes um weiter nichts als um die von De Culmar gewünschte Verheiratung seiner angeblichen Tochter mit seinem Freunde. Erst als sich gezeigt, daß dadurch ein Vater beinahe seine eigene Tochter geheiratet hätte, wegen deren Reize er ihre Mutter im Stiche gelassen hat, beginnt die eigentliche Handlung. Ebenso machen sich auch in „La brouette du vinaigrier“ (1775) verschiedene Episoden nötig, ehe wir überhaupt von dem Essighändler etwas erfahren. So führen die ersten Akte seiner Stücke meist in einzelnen Episoden Personen vor, die dann ganz unvermutet mit der eigentlichen Handlung in Zusammenhang kommen. Die Rührung mochten derartige geheimnisvolle Enthüllungen wohl fördern, aber eine klassische Einheit kann in einer solchen Handlung nicht gefunden werden.

Mercier hat die Notwendigkeit einer Reform der dramatischen Dichtung erkannt, und mit hoffnungsfrohem Eifer hat er seine

Freiheitsbestrebungen bis zu seinem Ende durchgeführt. Ohne Zweifel gehört er unter die Zahl derer, die den neuen Weg gezeigt haben, den man auch nach ihm mit Erfolg einschlug. Aber für seine Zeit kam er noch zu früh. Stolz rief er die ganze Nation als Richter an, aber sie beurteilte ihn nicht nach seinen guten Absichten, sondern nach dem herrschenden alten Geschmacke, und vollkommenes Vergessen wurde dem Dichter wie dem kühnen Theoretiker zuteil.

4. Die Encyklopädie.

Wir haben hier auch noch das große Unternehmen Diderots und d'Alemberts zu erwähnen: die Encyklopädie. In ihrer kritischen Tendenz der Verstandesaufklärung mußten die Encyklopädisten auch zu der alten Regel von den drei Einheiten Stellung nehmen. Besondere Erörterungen darüber haben wir von zwei Mitarbeitern jenes Werkes, von denen der eine die strenge, der andere die gemäßigte Anwendung dieser alten Forderungen verlangt.

Der Chevalier Louis de Jaucourt (1704—1779) spendete zwar in der Encyklopädie bei Gelegenheit der englischen Tragödie Shakespeare großes Lob, aber in seiner Theorie über die Einheiten[1]) zeigte er sich doch noch als einen strengen Anhänger des klassischen Systems. — Die Einheit des Ortes ist ihm in der Natur begründet. Die Illussion, meint er, wird gestört, wenn man dem Zuschauer einreden will, daß die Personen, die er eben noch vor sich gesehen hat, unmittelbar darauf an einem anderen Orte spielen, der zehn oder zwölf Meilen von dem ersten entfernt ist, obgleich er sich doch nicht von seinem Ort bewegt hat. Darum sieht er einen Verstoß gegen die Ortseinheit schon dann, wenn der Schauplatz die Umgebung einer Stadt einnimmt: „non seulement le lieu général[2]) mais encore le lieu particulier doit être déterminé, comme un palais, un vestibule, un temple.“ In dieser engen Auffassung kann er auch Corneille die Verletzung der Ortseinheit vorwerfen, da er in „Cinna“ die Handlung teils in das Zimmer der Emilie, teils in das Kabinett des Augustus verlegt. Nach Jaucourts Meinung hätte Corneille diesen Fehler umgangen, wenn er — damit zeigt sich die große Verwandtschaft Jaucourts mit

[1]) Im Artikel „unités“, t. XVII, — in Wirklichkeit stammt dieser Artikel vom Abbé Mallet.

[2]) Er meint damit die Stadt.

Voltaire — die ganze Handlung in einen Vorraum verlegt hätte, der mit allen Zimmern des Palastes in Verbindung stand, wie es in anderen Tragödien wie „Polyeucte“ und „La Mort de Pompée“ auch der Fall sei. Selbst die darin vorkommende Verschwörung von Cinna, Maxime und Emilie könnte in diesem Raum stattfinden, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen.[1]) Mit Bewunderung gedenkt er der „Athalie“, die durch die genaueste Beobachtung der Regeln ihm als die vollkommenste Tragödie erscheint und als solche ihm das reinste und beste dramatische Vergnügen bieten kann.

Seine Auffassung von der Tragödie, als der Darstellung von Leidenschaften in ihrem höchsten Grade des Schmerzes, verbietet ihm von selbst, daß die Krisis Monate oder auch nur mehrere Tage dauert. Ihm ist es auch schon an und für sich unwahrscheinlich, daß ein Zuschauer sich einbilden kann, er habe während der zwei oder drei Stunden, die er im Theater gesessen, eine Handlung von mehreren Tagen erlebt. Daß der Dichter, wenn er die Einheit durchführen will, gezwungen sein wird, für eine kurze Zeit eine große Zahl von Ereignissen anzuhäufen, sieht er nicht als Fehler an. Die Kunst des dramatischen Dichters besteht ihm gerade darin, die Handlung und ihre Dauer in ein solches Verhältnis zu bringen, daß „die eine das Maß der anderen zu sein scheine“. Auch die geschichtlichen Stoffe will er nach dem Gesetz der drei Einheiten behandelt wissen, indem der Dichter die einzelnen Begebenheiten näher aneinander bringen soll, „pourvu que cela se fasse avec jugement et en des matières peu connues ou peu importantes.“ Der Dichter müßte demnach schon bei der Wahl seines Gegenstandes darauf bedacht sein, ob sich derselbe auch eignen werde für die Regel der drei Einheiten; einen Stoff mit verschiedenem Interesse hätte er also entweder ganz aufzugeben oder wider die Wahrscheinlichkeit zu zerstückeln.

Eine strengere Kritik an den Einheiten übte Jean-François Marmontel (1723—1799), der trotz Corneilles, trotz d'Aubignacs und seines Meisters Voltaire zu behaupten wagte, daß auch ohne die Beobachtung der Regeln große Werke hervorgebracht werden könnten. In den „Réflexions sur la tragédie“ bei Gelegenheit der „Aristomène“ (1749) veröffentlichte er zum ersten Male seine Ideen über die dramatische Kunst. Er hat sie dann wieder aufgenommen in seinen

[1]) Die Beschaffenheit der Bühne machte dies auch an und für sich ganz gut ausführbar, da es unter Ludwig XIV. noch keine Dekoration gab.

Äußerungen in der „Encyclopédie“, in der „Poétique française“ (1763), die er auf Voltaires Veranlassung schrieb, ebenso auch in der „Encyclopédie méthodique“ (1782—86) und dem „Essai sur le goût“ (1786). Am kräftigsten und vollständigsten finden wir seine Argumente gegen den übertriebenen Klassizismus in „Les Éléments de littérature“ (1787, 6 vol.). Wenn er die Einheiten als den Ausdruck eines Prinzips gelten läßt, das die theatralische Kunst beherrscht, so sieht er diesen Ausdruck als zu stark und zu formell an. Gerade mit Hilfe des griechischen Theaters verwirft er die strenge Anwendnng der Regeln, die man durch jenes zu ewigen Gesetzen erhoben glaubte. Auf der griechischen Bühne wandte sich der stets anwesende Chor aller Augenblicke an die Zuschauer und identifizierte damit den gedachten Schauplatz mit dem wirklichen Ort der Handlung, so daß bei einer Ortsveränderung das Publikum als Zeuge der Handlung sich ebenfalls an einen anderen Ort versetzt denken mußte. Aber auf dem gegenwärtigen Theater spielt die Handlung sich nur vor unserem geistigen Auge ab, und als Zeugen derselben können nur die Schauspieler angesehen werden, die auf der Bühne sind. Infolge dieses Unterschiedes sind auch die Bedingungen für die Beibehaltung des Ortes gefallen: „dans cette hypothèse non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise, mais je fais plus je nie que ce soit une licence pour nous.“ Außerdem haben wir nicht mehr den ununterbrochenen Zusammenhang der griechischen Handlung, sondern durch die Zwischenakte entstehen Pausen, in denen weder die Zuschauer, noch die Schauspieler in Anspruch genommen werden. Diese können darum, da die Handlung weiterschreitet, ungehindert während dieser freien Zeit den Ort wechseln. Die Zuschauer dagegen, die überhaupt keinen festen Platz einnehmen, sind immer da, wo die Handlung sich zuträgt. Daraus ergibt sich, daß dieser Wechsel stets in einer größeren Pause, wie zwischen zwei Akten, stattfinden muß, um den Schauspielern in den Gedanken die Zeit zu gewähren, sich nach dem neuen Schauplatz zu begeben. Aber innerhalb eines Aktes die Bühne auf einige Zeit leer zu lassen, um einen Ortswechsel zu vollziehen, verwirft er streng, weil dieser Augenblick für die Wahrscheinlichkeit nicht genügen kann, besonders dann, wenn die eben abgegangenen Personen an dem neuen Orte sofort wieder auftreten würden. Marmontel glaubt darum, nicht zu viel von einem dramatischen Dichter zu verlangen, wenn er wenigstens für den einzelnen Akt die Einheit des Ortes vorschreibt. Damit man aber nicht den einzelnen Lokalitäten eine zu

weite Entfernung gäbe und auf diese Weise aus einer Unwahrscheinlichkeit in die andere gerate, bestimmt er als die größte zeitliche Ausdehnung eines Zwischenaktes die Dauer einer Nacht, in der mit aller Wahrscheinlichkeit der neue Schauplatz aufgesucht werden kann: „Une règle plus sévère priverait la tragédie d'un grand nombre de beaux sujets ou l'obligerait à les mutiler.“ Ganz richtig bemerkt er, daß die Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit viel größer sind, wenn man der Einheit zuliebe die Handlung in eine bestimmte Form zwängt, als wenn man einmal den Ort wechselt, was die Illusion nur einen Augenblick trüben kann. Die wahre Illusion wird aber nur da sein, wo die echte Wahrscheinlichkeit geschaffen wird durch die Übereinstimmung der Idee des Ortes und der der Handlung, wenn die letztere sich also nur da zuträgt, wo sie wirklich möglich ist. Wenn der Zuschauer am Anfang eines Stückes sich an einen fingierten Ort versetzen kann, z. B. von Paris nach Rom oder Athen, so wird es ihm auch nicht viel mehr kosten, nach einer Pause mit dem Wiederbeginn der Handlung sich an einem anderen Orte zu denken. Die Alten und ihre Nachahmer suchten nun die durch einen Ortswechsel entstehende Unwahrscheinlichkeit zu umgehen, indem sie wider alle Erfahrung an einem und demselben Orte alles vereinigten, was sich an verschiedenen Lokalitäten abspielen müßte, so daß jene allgemein gebräuchlichen Schauplätze entstanden, wie ein öffentlicher Platz, der Vorhof des Tempels, der Vorraum in einem Palaste. Für die Durchführung eines Szenenwechsels durften natürlich keine Zuschauer sich auf der Bühne befinden; denn sie störten die Illusion, wenn nach einer Pause ihre Umgebung einen anderen Ort darstellen sollte, obwohl sie sich doch gar nicht von ihren Plätzen bewegt hatten. Endlich bietet ihm eine Ortsveränderung auch noch eine günstige Gelegenheit, Bilder und pathetische Situationen vorzuführen, die bisher nur erzählt werden konnten. Doch sieht er voraus, daß dabei der Dichter leicht Gefahr läuft, der Entwicklung der Leidenschaften zu schaden, die aber in der Tragödie gerade dargestellt werden sollen.

Um mit der Natur übereinzustimmen, wäre es, meint Marmontel, wünschenswert, daß die fingierte Dauer der Handlung sich auf die Zeit der Darstellung beschränken ließ. Aber das bedeutete, ein Feind aller Kunst zu sein, wenn man ihr Vorschriften auferlegen wollte, die sie nicht befolgen kann, ohne sich ihrer seltenen Schönheiten zu berauben. Stillschweigend räumt das Publikum dem Dichter eine längere Zeit ein, solange er das Vergnügen aufrecht erhält. So ist

man zu den vierundzwanzig Stunden und darüber hinaus gekommen. Für diese Dauer der Handlung können aber auch wieder die Zwischenakte helfend eingreifen. Sie geben den Ereignissen, die sich außerhalb des Theaters abspielen, eine längere gedachte Zeit als die der Darstellung. Daher kann der Dichter anstatt der bisher gewährten kurzen Zeit weniger Minuten eine längere von mehreren Stunden in eine Pause verlegen und somit dem ganzen Stück eine Dauer von mehreren Tagen geben. Die übertriebene, jahrelange Ausdehnung der Handlung ist dagegen schon wegen der Zeit der Zwischenakte nicht möglich.

Von der Notwendigkeit einer einheitlichen Gestaltung der Handlung ist er so fest überzeugt, daß er jede Erörterung darüber für überflüssig hält. — Auch auf die Einheit des Interesses geht Marmontel ein. Er will dasselbe auf einen Punkt der Handlung und nicht wie La Motte auf eine einzige Person konzentriert wissen; ein Ereignis, welches man fürchtet oder wünscht, kann eine Familie, sogar ein ganzes Volk betreffen. Wenn zwei Freunde in einen Streit geraten sind, so fürchten wir für den einen wie für den anderen und wünschen, daß etwas käme, sie zu versöhnen; das ist ein Interesse, das geteilt erscheint und doch nur eins ist. „Tel est souvent l'intérêt dramatique." — So will Marmontel die Regeln nicht verwerfen, aber auch nicht sklavisch anwenden: „elles sont bonnes, mais elles ne sont pas exclusives."

Aber doch wagte es der Dichter zunächst noch nicht, die Wege des Theoretikers zu beschreiten, und mit seinen beiden ersten Tragödien[1]) versprach Marmontel, ein Voltaire zu werden. Er wendet in ihnen noch den unbestimmten Schauplatz eines Saales an, in dem die verschiedenen Personen ungehindert ein- und ausgehen, und zwängt auch die Handlung in den Rahmen der vierundzwanzig Stunden, ohne sich um die in der Theorie so hoch gepriesene Wahrscheinlichkeit zu kümmern. Trotzdem brachten gerade diese beiden Stücke ihm den größten Erfolg. Einen zweifachen Ortswechsel innerhalb desselben Palastes erlaubte er sich dagegen in „Cléopâtre" (1750), während „Les Héraclides" (1752) schon zum Teil im Vorraum des Tempels,[2]) zum Teil in dem des Palastes[3]) spielen. Seine Theorie suchte er praktisch in „Numitor" (1786) durchzuführen. Die mit jedem Akt wechselnden Schauplätze liegen alle inner-

[1]) „Denys-le-Tyran" (1748), „Aristomène" (1749).
[2]) Akt I—II.
[3]) Akt III—V.

halb der Stadt Alba, so daß die zwischen den Akten liegende Zeit mit Wahrscheinlichkeit für die Personen genügt, um sich von einem zum andern begeben zu können. Auch für die Dauer werden wir der größeren Wahrscheinlichkeit halber mehr als vierundzwanzig Stunden annehmen können, während die Handlung streng einheitlich durchgeführt ist. Doch mit dieser, wohl einer der besten seiner Tragödien konnte er seinen Ruhm ebensowenig begründen, wie mit denen, die im klassischen Sinne geschrieben, eine Reihe von Unwahrscheinlichkeiten bieten, aber er bleibt bekannt durch seine „Éléments de Littérature", in denen er manchen Schaden des alten Systems aufdeckte und dasselbe mit den Ansprüchen einer neuen Zeit zu versöhnen suchte.

5. Die Zeit der Revolution und des Kaiserreichs.

Die große politische Umwälzung berührte nicht unmittelbar die Formen der Literatur, die ihren Fortgang nahm, wie sie zur Zeit Ludwigs XIV. gepflegt worden war. Wie der Hof, der unter der antiken Maske die Helden geliefert hatte, seit dem Tode Ludwigs XIV. an Bedeutung immer mehr verlor, so wurde auch die Tragödie aus ihrer hervorragenden Stellung immer mehr zurückgedrängt. Viele Stücke revolutionären, undramatischen Inhalts tauchten auf, um mit ihrem wilden politischen Fanatismus sofort wieder zu verschwinden. Aber immer noch hielt man sich an die Regeln und bückte sich nach allen freiheitlichen Bewegungen unter ihr Joch, wie Jean Louis Laya (1761—1833) in „L'ami des lois" (1793); Gabriel Legouvé (1764—1812) in „Le Mérite des femmes" (1804); Luce de Lancival (1764—1810) in „Hector" (1809).

Zu den Koriphäen des klassischen Systems ist auch Marie-Joseph de Chénier (1764—1811) zu rechnen, der die Reihe der Revolutionsstücke mit der Brandmarkung Karls IX. in der gleichnamigen Tragödie (1789) begann. Auch seine Dramen haben nur geringen Wert, und sie zeigen in Bezug auf die Technik, wie durch die sklavische Nachahmung der alt gewordenen Form die dichterische Kraft in jener Zeit gänzlich erstorben war. Offen erklärt er sich als einen Schüler Voltaires, dessen zeitweilige, weniger strenge Auffassung der Regeln er gern ergreift, zumal er sich den zeitgemäßen Tendenzen nicht ganz unzugänglich zeigt, wenn er auch eifert gegen die „dégoûtantes absurdités du théâtre anglais et les niaiseries burlesques du théâtre

allemand."[1]) Darum wollte er auch Shakespeares Stoff umwandeln und dem System der Einheiten anpassen.[2]) Durch Übersetzungen griechischer Tragödien[3]) wollte er die so viel gerühmte Einfachheit der Alten wieder aufleben lassen, wie er auch den Chor wieder auf die Bühne zu bringen suchte.[4]) Einige Äußerungen über die Einheiten finden sich außer in den Vorreden seiner Tragödien in dem „fragment sur les unités de temps et de lieu" aus dem Jahre 1797. Der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein gebräuchlichen Erweiterung der Ortseinheit auf das Weichbild einer Stadt schließt er sich ohne Bedenken an, es erscheint ihm nicht einmal als fehlerhaft, wenn der Dichter einmal über diese Einheit hinausgehe, um jene noch schlimmeren Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden, die sich selbst bei den größten Dichtern finden lassen. Er gibt sogar zu — und damit reicht er den Romantikern die Hand — daß gerade wirkungsvolle Szenen durch die Regeln entweder abgeschwächt oder ganz aus der Handlung verschwinden müssen, zumal wenn man, wie er es beabsichtigte, die Moral mit einer politischen Handlung verbinden und eine oder mehrere Familien, eine Partei oder gar ein ganzes Volk als das treibende Element hereinbringen wollte.

Der Regel der Zeiteinheit erklärt er den Dichter insofern unterworfen, als er eine einfache Handlung, d. h. eine solche, die nur in Bezug auf eine Person sich entwickelt, auf die Bühne bringt. Sofern dagegen das Interesse eines ganzen Volkes in Frage kommt, hält er eine wahrscheinliche Entwicklung der Handlung an einem Tage für ebenso unmöglich wie an einem Orte. Und darum erachtet er es für keinen besonderen Fehler, wenn der Stoff einer Tragödie sich auf zwei Tage ausdehne, sofern dadurch eine größere ästhetische Wirkung erzielt werde.

Da er die Einheit des Ortes und der Zeit von der Handlung abhängig macht, muß er ihr eine von der bisherigen abweichende Deutung beigelegt haben, und zwar versteht er unter derselben „nicht so streng fortschreitendes, in sich begründetes Geschehen, als vielmehr Interesse erregende, durch tiefen, pathetischen Ernst erzielte Verkörperung einer Idee."[5]) Je nach dem nun dieselbe bei einer Person, bei einer Familie

[1]) Discours préliminaire de Charles IX.
[2]) In „Henri VIII" (1791).
[3]) „Oedipe Roi"; „Oedipe à Colone"; „Électre" (Fragm.).
[4]) In „Caïus Gracchus" (1792); „Timoléon" (1794).
[5]) Küchler a. a. O.

oder gar bei einem Volke durchgeführt werden soll, erlaubt er dem Dichter, die engen Grenzen der Regeln sich zu erweitern. Vor allem aber verwirft er die langweiligen, abschweifenden Erzählungen und nebensächlichen Episoden. „Le dégoût est le résultat nécessaire d'une situation pareille .... Hors du sujet, les vers les mieux tournés, les tirades les plus brillantes n'offrent qu'un magnifique ennui.“ [1]) Derartige eingefügte Zwischenfälle sind ihm nur ein Beweis von unfruchtbaren Geistern, die nicht aus einer Leidenschaft eine Idee ziehen können, um damit fünf Akte zu füllen. Besonders sind es die episodischen Liebesszenen, die er mit klarem Blick als der Einheit schadend verwirft oder, wie er es tut, nur in geringer Bedeutung angewendet haben will; selbst bei Corneille und Racine findet er sie bisweilen störend. Lebhaft tadelt er[2]) darum auch Saurin, daß er durch die Einführung einer Liebesintrigue in „Spartacus“ die Geschichte entstelle, wie er ebenso De Belloy vorwirft, durch viele Zwischenfälle und coups de théâtre ein Effekthascher zu sein.[3])

Wenn Chenier Stoffe aus der alten Geschichte behandelt, schließt er sich ziemlich streng an die Form der klassischen Tragödie an und lokalisiert die Handlung ganz unbestimmt wie in „Tibère“: „la scène est à Rome, dans le palais de Tibère.“ Ebenso hat er auch „Charles IX“ ohne einen Ortswechsel nach dem „château de Louvre“ verlegt. In den meisten Stücken aber spielt die Handlung in dem Gemach eines Schlosses oder sonstigen Gebäudes, in dem Gefängnis oder auf einem freien Platze. Aber nie geht er über die Grenzen einer Stadt hinaus und glaubt somit, die Einheit streng durchgeführt zu haben, auch wenn er wie in „Jean Calas“ (1791) nicht einmal zwei Akten denselben Schauplatz gibt. Trotz der Ortsveränderungen finden sich immer noch Szenen heraus, die mit der Wahrscheinlichkeit nicht recht übereinstimmen, wie z. B. in „Jean Calas“, wo in der fünften Szene des dritten Aktes der Richter Clérac auf einem öffentlichen Platze mit den Angehörigen des Verurteilten trotz der Nacht und eines heftigen Gewitters über den Richterspruch diskutiert; allerdings trägt gerade diese Szene wesentlich zur Charakterisierung der Mad. Calas bei. — Da Chénier gewöhnlich auch nur die Lösung einer Intrigue oder das Ende

---

[1]) Analyse de l'„Oedipe à Colone“, trag. de M. Ducis; Chénier, oeuvres IV.

[2]) In „Épître dédicatoire de Brutus et Cassius“.

[3]) Disc. sur Charles IX.

einer Reihe von Ereignissen gibt, die wir in der Exposition kennen lernen, erzielt er eine meist dürftige Handlung, die sich ganz wahrscheinlich in den Rahmen von vierundzwanzig Stunden einfügen läßt. Bisweilen verlangt die Handlung gar nicht viel mehr Zeit als die Dauer der Darstellung, z. B. in „Azémire (1786), und wenn der Dichter sie wie in „Jean Calas" etwas länger ausdehnen muß, so überschreitet er damit doch nicht auffällig die Zahl von dreißig Stunden. Daher verändert er auch seine Vorlagen nach der Forderung der Zeiteinheit und läßt in „Caïus Gracchus" abweichend von Plutarch, der das Schicksal des Helden in zwei Tagen sich entscheiden läßt, Cajus am letzten Tage seines Lebens auftreten, weshalb dieser sich auch so schnell zum Tode für das Volk entschließt. Aus demselben Grunde zieht er in „Jean Calas" zwei Gerichtsverhandlungen in eine zusammen und läßt die Hinrichtung des Verurteilten unmittelbar nach der Urteilsverkündigung stattfinden. In „Brutus et Cassius" entstellt die schnelle Verzweiflung an dem Erfolge und der große Eifer der beiden Helden, noch an demselben Tage zu sterben, vollkommen den Charakter eines römischen Feldherrn, während Shakespeare diesen Stoff viel wahrscheinlicher gestaltet hat.[1]) — So sehr er auch in der Theorie die nebensächlichen Episoden verwirft, so lassen sich doch auch bei ihm Abschweifungen vom Hauptthema feststellen. Er hat zwar keine selbständigen Nebenhandlungen eingeführt, aber doch gewisse Zutaten, die der Belehrung oder der Rührung dienen sollen und dadurch das einheitliche Fortschreiten der Handlung stören.[2]) Dagegen hat der Dichter in „Cyrus" (1804) den Stoff des Metastasius ganz nach dem Erfordernis der Einheit beschnitten und alle Episoden des italienischen Dichters weggelassen. Eine selbstständige Liebesintrigue findet sich in „Philippe II" durch Carlos und Elisabeth, die einer Darstellung des Gegensatzes zwischen der Freiheit des Volkes gegenüber der Willkür des Tyrannen und der Gewissensfreiheit gegenüber der Inquisition dienen. — Mit starrer Konsequenz hat Chénier sein Leben lang mit seinem Prinzip die aufblühende Romantik bekämpft. In einem Gedicht „Les principes de l'art" suchte er noch jene Regeln zu verteidigen, um deren Nichtbesitz Frau von Staël die Deutschen schon beglückwünschte. Er starb mit der vollen Zuversicht, daß die Sache des Klassizismus in dem Streite den Sieg über die hereinbrechenden Neuerungen davontragen werde.

[1]) In „Julius Cäsar".
[2]) Z. B. in „Henri VIII"; „Jean Calas"; „Fénélon".

Als ebenso eifrige Anhänger der alten Tradition zeigten sich auch Lucien Arnault (1766—1834), der besonders in „Marius à Minturnes“ (1791) und in „Les Vénitiens“ (1798) Racines Spuren zu folgen suchte, und Pierre Baour-Lormian (1770—1854), der in „Omasis ou Joseph en Égypte“ (1807) rührende Situationen brachte, aber die klassische Tragödie keineswegs erreichte.

Auch die Zeit des Kaiserreichs brachte der Tragödie keinen großen Gewinn. Napoleon, der seine literarische Stellung kundgab in dem Ausspruche: „Si je retrouvais un Corneille, je le ferais prince,“ verlangte vornehme und feierliche Formen, wie sie im 17. Jahrhundert gebräuchlich waren, und die von ihm besoldeten Poeten verdienten sich mit Recht den Namen „Afterklassiker“[1]) durch ihr entschlossenes Festhalten an den Forderungen des alten Systems.

Darum mußten auch in „Les Templiers“ (1805), dem Hauptwerke von François Raynouard (1761—1836), die Tempelritter in der bekannten unbestimmten „grande salle du palais“ an einem Tage aus der Anklage zum Gericht, zur Verurteilung und zum Tode gehen. Und um die schönen Tiraden dem Publikum nicht vorzuenthalten, mußte der Minister die ganze Rede, in der er den versammelten Rittern die Auflösung des Ordens mitteilte, noch einmal wörtlich vor dem König halten, da die Einheit des Ortes eine Darstellung jener Versammlung nicht erlaubte. Wann dieselbe überhaupt stattfand, läßt sich aus der Handlung nicht erschließen. Natürlich durfte auch zur äußeren Ausschmückung die übliche Liebesgeschichte nicht fehlen, die sich hier zur selbständigen Nebenhandlung entwickelt. Auch in seinen übrigen Tragödien weicht er nicht von dem alten Schema ab, obwohl er in der Vorrede zu „Les États de Blois“ (1810) zur Behandlung moderner Stoffe aufforderte, die aber für das System der Einheiten durchaus nicht paßten.

Die durch die strenge Beobachtung der Einheiten entstehenden Unwahrscheinlichkeiten zeigen sich im hohen Grade in „Artaxerce“ (1808) von Bernard Delrieu (1761—1836). In dem großen Saale, der zwischen dem Gemach des Xerxes und dem des Artaxerxes liegt, beraten die Verschwörer gegen den König, der später in demselben Raume Gericht über sie hält. Da man ferner im fünften Akte den Tempel braucht, so ist auch dieser schon von Anfang an auf der Bühne hinter einem Vorhang, der sich in der zweiten Szene des

[1]) Sarrazin a. a. O.

fünften Aktes öffnet und den Altar sehen läßt. Es ist aber doch nicht das Gewöhnliche, den Tempel nur durch einen Vorhang von dem Ratssaale zu trennen. — Genaue Angaben hat der Dichter für die Zeit gemacht, aber ohne sich ebenfalls um die Wahrscheinlichkeit zu kümmern. Das Stück soll am frühen Morgen beginnen; mit dem fünften Akte ist die Nacht hereingebrochen, so daß also vier volle Akte am Tage spielen. Da aber mit der zweiten Szene schon wieder der neue Tag beginnt, kann nicht mehr als eine einzige Szene in die Nacht fallen, die der Dichter nur hereinbrachte, um eine Situation feierlicher zu gestalten.

Infolge der Einheit des Ortes war nur in den seltensten Fällen eine lokale Färbung des Schauplatzes möglich. Darum brauchte auch Charles Brifaut (1781—1857) nicht viel mehr als die Namen zu ändern, um ein für spanische Verhältnisse bestimmtes Stück aus politischen Gründen zu einem assyrischen „Ninus II“ (1814) umzuwandeln, das sich anstatt in „Barcelone“ an einem ebenso unbestimmten Orte in „Babylone“ abspielt. Mit Recht ließe sich auch auf dieses Stück der Vorschlag von Joh. Elias Schlegel[1]) anwenden: „Die Szene ist auf dem Theater.“

Als ein entschieden selbständiger Geist ragte Louis-Népomucène Lemercier (1771—1840) über seine Zeitgenossen hinaus. Auch für den Kampf um die drei Einheiten und die Erhaltung der klassischen Formen überhaupt ist er nicht uninteressant. Wie sein Freund Ducis wollte er, unterstützt von dem Kritiker Geoffroy, die dramatische Kunst verjüngen durch die Behandlung nationaler Stoffe, wie auch die Griechen ihr Theater nationalen und politischen Zwecken widmeten.[2]) Im Jahre 1800 veröffentlichte er im „Moniteur“ eine Ode an die französische Melpomene, wo er die Griechen als die wahren Muster der tragischen Bühne hinstellt. Besonders genügt ihm auch die genaue Beobachtung des Gesetzes der Einheiten, um die höchste Vollendung zu erreichen. Aber gerade die Regeln und die nationalen, geschichtlichen Stoffe konnten zusammen nur die Mißbildung zeitigen, die wie Lemerciers Tragödien ihre vollständige Vergessenheit verdienen. Um eine magere Intrigue gruppierte er alles, was er konnte, um den Charakter einer Person nach den neuen Zeitideen darzustellen; er beschnitt und erweiterte seinen Vorwurf, ganz wie es die Regeln der Einheiten verlangten, wobei

[1]) A. W. Schlegel a. a. O. 2. Bd. S. 41 f.
[2]) cf. Préface de l'„Atlantiade“.

es ihm allerdings öfters passierte, daß er die wichtigste, die der Handlung, gerade verletzte. Wenn er mit seinem Hauptwerk „Agamemnon“ (1797) Äschylos bearbeiten wollte, so bewirkte er durch seine Art der Behandlung, daß von dem griechischen Dichter in dem modernen Agamemnon gar nichts mehr übrig blieb. Wiewohl er sich noch zur klassischen Schule bekannte und in seinen Tragödien[1]) den Einheiten zuliebe große Ereignisse zu geschichtlichem Detail oder zu bloßen Anekdoten herabdrückte, suchte doch auch er die engen Grenzen zu erweitern, und sein Eifer brachte ihn so weit, daß er, ohne es zu wollen, denen die Hand reichte, die er gerade bekämpfen möchte. Mit der „comédie historique“, die er mehr dem Drama als der Komödie annäherte, suchte er trotz heftiger Widersprüche, die sich von verschiedenen Seiten erhoben, eine Neuerung auf der französischen Bühne einzuführen. Aber auch dieser wollte er das Joch der Regeln auferlegen, „weil man damals noch weit entfernt war, zu glauben, daß man, um an den zweifelhaften Fortschritten des Jahrhunderts mitzuwirken, Entlehnungen aus den formwidrigen, fremden Fassungen[2]) machen und die Gesetze der bewunderungswürdigen französischen Bühne von Grund aus umstürzen müsse.“[3]) Demnach glaubte er, in seinem ersten historischen Lustspiele „Pinto“ (1799) die klassischen Einheiten gewahrt zu haben, obgleich er die Handlung mit jedem Akte nicht nur in ein anderes Zimmer, sondern nach einem anderen Hause und einmal sogar über die engeren Grenzen der Stadt Lissabon hinaus verlegt. Auch die Dauer von vierundzwanzig Stunden scheint nicht auszureichen, um die verschiedenen kleinen Intriguen und Verwechslungen und ihre Lösungen wahrscheinlich zu machen, aus denen die ganze Handlung besteht. Fast ebenso frei verfährt er in „Richelieu, ou la journée des dupes“ (1804), während er in „L'Ostracisme ou la comédie grecque“ sich den Einheiten besser anpaßte. Zum äußeren Zeichen, daß er die Regeln, an deren Allgemeingültigkeit wohl auch er bisweilen zu zweifeln wagte, ohne es jedoch offen einzugestehen, absichtlich überschritt, bezeichnete er sein historisches Lustspiel: „Christophe Colomb“ (1809) als „comédie Shakespearienne“. Dieses Stück zeigt, daß dem Verfasser nur ein wenig Mut fehlte, um der romantischen Schule in ihren Errungenschaften um fast

[1]) „Clovis“ (1801); „Louis IX en Égypte“ (1806); „La démence de Charles VI“ (1806).

[2]) Er meint damit Shakespeare, für dessen Freiheit er sich aufrichtig begeisterte.

[3]) Avant-Propos de „Pinto“.

zwanzig Jahre vorauszugehen. Obgleich er am Tage vor der Aufführung[1]) öffentlich bekannt gegeben hatte, daß aus Rücksicht auf den Stoff die Einheiten[2]) des Ortes und der Zeit aufgegeben worden seien, so konnte er doch den ungeheuren Sturm nicht verhindern, den er damit hervorrief, daß er eine Handlung in Granada beginnen, auf dem Verdeck eines Schiffes mitten auf dem Ozean sich fortsetzen und am Gestade Amerikas zu Ende kommen ließ. Von einer Einheit der Zeit konnte damit natürlich ebensowenig die Rede sein. Das im Geschmack der alten Schule erzogene Publikum vollführte bei der zweiten Aufführung so heftige Tumultszenen, daß nur einige Szenen des ersten Aktes gehört werden konnten. Wie der „Moniteur" zu berichten weiß,[3]) kam es zu den heftigsten Auftritten, wobei sogar eine Person getötet und mehrere schwer verwundet wurden. Eine solche Aufnahme mußte natürlich dem Dichter den Mut nehmen, in einem beabsichtigten vierten und fünften Akte die weitere Laufbahn des Kolumbus darzustellen. So wurde sein Versuch, der Bühne die Freiheit zu erringen, mit verächtlichem Zischen und Spott belohnt und für immer vergessen gemacht. Lemercier aber suchte wieder den Spuren der alten Meister zu folgen[4]) und die engen Fesseln der dramatischen Dichtung unverändert zu erhalten. Nur das Theater der Unterwelt, meint er, kennt keine Regeln in ihren ungeheuerlichen Trauerspielen, wie er sie in „La Panhypocrisiade" schildert:

„Leur art, qui de la scène élargit la carrière,
„Y fait d'un personnage entrer la vie entière,
„Peu jaloux qu'un seul lieu, dans un étroit contour
„Resserre une action terminée en un jour.
„De leurs yeux immortels la vue est peu bornée:
„Devant eux, comme un point passe une destinée,
„Et leur regard saisit avec rapidité
„L'enfance d'un héros et sa caducité."

Soweit aber, fürchtet der Dichter, wird es noch einmal durch die modernen Tragödien kommen:

„De l'avenir peut-être il deviendra l'amour."

---

[1]) Den 7. März 1809.

[2]) „ . . . . règles qu'il (l'auteur) a strictement observées dans toutes les pièces (!) qu'il a faites pour le théâtre français, règles dont les chefs-d'oeuvre des maîtres de l'art dramatique ont consacré l'excellence, et qu'on accuse faussement de rétrécir la carrière du génie!"
(Préf. de „Christophe Colomb".)

[3]) Am 11. März 1809.

[4]) In „Charlemagne" (1816); „Frédégonde et Brunehaut" (1821).

Dann wird es sich jedoch auch so zutragen, wie nach jener Höllenvorstellung: Der Streit zweier Parteien wird die Gesetzlosigkeit herbeiführen und das Theater für immer zu Grunde richten. Und der Ausblick in die Zukunft? — Er versprach Lemercier nicht viel; der Streit war schon entstanden.

Konservativer gegenüber den Regeln als der Dichter Lemercier war der Kritiker. Ein Blick in seinen „Cours analytique de littérature générale“ [1]) zeigt, ein wie großer Abstand ihn noch von den Romantikern trennte. Er stellt darin für die Tragödie sechsundzwanzig Regeln auf, unter denen die Einheiten den ersten Platz einnehmen, wie sie im „Oedipus“ erscheinen als „les types véritables du beau ideal en poésie dramatique.“

Aber auch dieses Werk erregte bei seinen Zeitgenossen lebhaften Widerspruch, und der Verfasser blieb unpopulär. Offen warfen ihm die Klassiker seine Inkonsequenz vor, die Regeln zu empfehlen, ja sogar zu behaupten, sie außer in „Christophe Colomb“ immer angewendet zu haben, während auch sie namentlich in seinen historischen Lustspielen keine Einheiten anerkannten. Auf der anderen Seite stieß er die Romantiker wieder ab durch die heftigen Angriffe, die er gegen ihre Neuerungen unternahm.

---

[1]) Vorträge über die dramatische Kunst und die Epopöe, die er im Athenäum 1810—1811 und 1815—1816 gehalten hat; veröffentl. 1817.

II.

Die Zeit des Schwankens und des Kämpfens um die Regeln.

1. Die Vorläufer der Romantik.

Der Romantismus, der schon seit langem sich im Stillen vorbereitet hatte, gewann endlich nach dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts einen festen Boden. Gestützt auf eine immer größer werdende Zahl begeisterter Anhänger und entschlossener Kämpfer konnte die neue Schule nunmehr in zielbewußter Form ihre Theorien kundgeben. Die von den fanatischen Verfechtern der pseudo-aristotelischen Regeln um die Tragödie aufgeworfene und mit aller Zähigkeit verteidigte Schanze mußte natürlich dem nach Freiheit strebenden Geist der jungen Poeten einen ersten Angriffspunkt bieten.

Der Verfasser des „Génie du Christianisme“ (1802) war wohl in größerem Maße Romantiker als Mad. de Staël, die mit ihm den „doppelten Triumphbogen an der Pforte des Jahrhunderts“ bildet, aber den Einheiten will François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848) noch ihre klassische Bedeutung erhalten wissen. Das literarische Credo eines La Harpe hören wir, wenn er im „Examen des Martyrs“ (1809) sagt: „Il y a en littérature des principes immuables et d'autres qui n'ont pas la même certitude: la règle des trois unités, par exemple, est de tous les temps et de tous les pays, parce qu'elle est fondée sur la nature et qu'elle produit la plus grande perfection possible.“

Viel radikaler zeigt sich in ihren Gedanken in dieser Hinsicht Mad. de Staël (1766—1817). Die Regeln der Einheiten des Ortes und der Zeit[1]) sind ihr, da der allgemeine Zweck der Tragödie der ist, die Seele zu bewegen und zu

[1]) „l'unité de salon“ und „l'unité de cadran“, wie sie dieselben spottweise nennt.

veredeln, ganz unwesentlich für die französische Bühne: „Les règles ne sont que l'itinéraire du génie: elles nous apprennent seulement que Corneille, Racine et Voltaire ont passé par là.“ Ohne sich jedoch von ihnen mit einem Male entschlossen loszusagen, sucht sie die notwendige Reform mit der Tradition, Shakespeare mit Racine, zu kombinieren. Im fünfzehnten Kapitel ihres Buches „De l'Allemagne“ (1810) weist sie darauf hin, daß den griechischen Stoffen auf dem alten Theater die Einheiten nichts schadeten, daß es aber absurd wäre, allen Nationen dasselbe System aufdrängen zu wollen, zumal wenn man Shakespeare nachahmend ein historisches Theater sich zu schaffen suche, wo die verwickeltere, soziale Ordnung, ein religiöseres Gefühl und die Wahrheit der Sitten eine größere Ausdehnung im Raum und in der Zeit verlangen. Die Einheit der Handlung ist die einzige, deren Wert anzuerkennen ist; auf Kosten ihrer Wahrscheinlichkeit den beiden anderen Einheiten ein Recht einzuräumen, ist ihr ebenso widersinnig wie der Zwang eines Akrostichons. Nie kann durch eine derartige, sklavische Nachahmung etwas Vollkommenes entstehen, wie ja außerdem alle Kunst verknöchert, wenn ihr keine neuen Ideen zugeführt werden, wie sie aber Deutschland liefern könnte. Die so häufig verteidigte Illusion hängt ihr weit weniger von den Regeln, als äußerlichen Hilfsmitteln, ab, als vielmehr von der Zeichnung der Charaktere, der Wahrheit der Handlung und der genauen Wiedergabe der Sitten der betreffenden Zeit, Bedingungen, die nicht an einen Ort oder die Zeit von vierundzwanzig Stunden gebunden sind. Erst wenn jene überlebten Regeln verschwunden sind, kann sich das Genie entfalten und braucht nicht mehr nach Charlatanen-Art sich um die großen Ereignisse herumzuschleichen.

So nahm dieser Ruf nach Freiheit Merciers Stimme aus dem „Essai sur le drame“ wieder auf und erschütterte die Herrschaft der Regeln, wie es bisher noch nicht geschehen war.

Unterstützt wurde Frau von Staël in ihrem Streben nach „Befreiung der Kunst“ durch die „Réflexions sur la tragédie“, die Benjamin Constant (1767—1830) an der Spitze seines „Wallenstein“ (1809) veröffentlichte. Sein Versuch, ein deutsches Stück dem französischen, engherzigen Geschmacke gemäß zurechtzustutzen, ließ ihm den großen Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Theater erkennen. Die Bemerkung Constants, daß die Deutschen Charaktere, die Franzosen nur Leidenschaften malten, goß Wasser auf die Mühlen der Romantiker, die die Forderung „caractéristique“ bald als ihr Stichwort in die Welt hinausriefen. Mit ihm

mußte ein jeder einsehen, daß eine derartige Vervollkommnung der französischen Tragödie nicht durch das System der Einheiten erreicht werden konnte, daß ein Stück, das eigentlich selbst nur eine Katastrophe war, keine Charaktere entwickeln konnte.

Noch mehr schärfte die Waffen des Romantismus August Wilhelm Schlegel (1767—1845), dessen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", die er 1808 in Wien hielt, als „Cours de littérature dramatique" 1814 in französischer Übersetzung von Mme Necker de Saussure veröffentlicht wurden. Auch er ließ als die einzige vernünftige Einheit die der Handlung bestehen, der er eine neue Deutung aus der Metaphysik heraus gab als eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit mit der Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe, die er bei Shakespeare ebenso vollkommen finde wie bei den Griechen, aber nicht in manchen der von der zergliedernden Kritik als korrekt gepriesenen Tragödien der Franzosen.[1]) Er weist nach, daß die so viel gerühmten Alten die Einheiten gar nicht in der Weise besessen haben, wie sie die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts sich formulierten, daß sie nicht einmal die „Einerleiheit der vorgestellten und der wirklichen Zeit", sondern nur die „scheinbare Stetigkeit der Zeit" hatten.[2]) Ebenso hatte er schon in seiner Vergleichung der Racineschen und Euripideischen „Phädra" (1807) gegen La Harpe gezeigt, daß die französische Bühne trotz der Beibehaltung der Einheiten gar nicht die Fortsetzung der griechischen sei. Ohne Rücksicht auf die großen Meister des siebzehnten Jahrhunderts legt Schlegel die durch die Einheiten entstehenden Unwahrscheinlichkeiten und Schranken dar. Er macht sich lustig über den Eifer, den die ganze französische Nation daransetze, um sich dieses drückende Joch zu erhalten: „Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen geborenen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie jeder König von England seit Heinrich VIII. ein defensor fidei ist." Aus Furcht, gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen und die Autorität des Aristoteles zu verletzen, die er in Wirklichkeit gar nicht verdient hat, haben die Dichter lieber gegen die Regeln der Natur fehlen wollen. Die Einheiten tragen die Schuld an der Mißgunst gegen die Augen, die jetzt mehr eingerissen ist denn je

[1]) Vorl. II, 17.
[2]) Vorl. II, 18

unter den Kunstkritikern, die überall, wo es etwas zu sehen gibt, oder wo eine Handlung wirklich vollbracht wird, einen Verstoß gegen das geheiligte Herkommen finden, das allein die Welt regiert. Selbst den Ortswechsel innerhalb eines Aktes gibt er zu als die Unterbrechung der Stetigkeit, welche zur Annahme von Zwischenräumen berechtigt, vorausgesetzt, daß die Bühne zuvor leer geworden ist. A. W. Schlegel erregte bei den Franzosen großen Verdruß; man zürnte über die Dreistigkeit des Barbaren, der sich über Dinge des feinsten Geschmacks ein so abstoßendes Urteil erlaubte, und gerade deshalb, weil sich auch unter den Dichtern selbst die dunkle Ahnung regte, daß bei einer veränderten Verfassung der Bühne, bei großenteils verschiedenen Stoffen und dem entgegengesetzten Geiste ihrer Behandlung die Regeln beizubehalten, unmöglich sei.

Aus dem Lande, das die Macht der Regeln einst entwickelt hatte, sollte auch wieder ein kräftiger Schlag gegen dieselben erfolgen. Bei einer Reise nach Frankreich in den Jahren 1819 und 1820 war der Italiener Alessandro Manzoni (1785—1873) Zeuge von dem Vorgehen der französischen Romantiker geworden, für deren Sache er sich seit einiger Zeit schon begeistert hatte, obwohl auch er vorher noch ganz in den klassischen Vorurteilen befangen war.[1]) Im Jahre 1820 veröffentlichte er in Mailand „ein für Italien ganz neues Stück", den „Comte di Carmagnola", in dessen Vorrede er eifrig für das romantische Drama eintrat. Goethe fand Gefallen an diesem Erstlingswerk der italienischen Romantik und lobte den Mut Manzonis, sich von dem lästigen Zwange der Regeln frei gemacht zu haben. Dagegen griff der französische Klassiker Chauvet im „Lycée français" seine Neuerung heftig an. Ihm antwortete Manzoni in der „Lettre à M. C. sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie", die 1823 von Claude, Charles Fauriel veröffentlicht wurde.[2]) Indem er sich weniger darauf einläßt, zu beweisen, ob man an die Regeln glauben müsse oder nicht, zeigt er, daß sie dem Publikum die Fähigkeit eines unparteiischen Urteils nehmen, dem Autor aber die Möglichkeit einer freien Entwicklung seines Geistes. Nur die Einheit der Handlung, die er in einem weiteren Sinne faßt — er kommt damit schließlich auf dasselbe hinaus wie die franzö-

[1]) z. B. in dem Gedicht „Urania".

[2]) Ch. Fauriel, „Le Comte de Carmagnola" et „Adelghi", tragédies traduites de l'italien, suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique. Paris 1823.

sischen Romantiker —, hat nach ihm eine Daseinsberechtigung. Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind ihm dagegen bloße Konventionen, die der Dichter nach dem Erfordernisse seines Stoffes anwenden oder überschreiten kann. Bei der Behandlung eines historischen Stoffes, auf den er wie A. W. Schlegel als für die Tragödie besonders geeignet hinweist, beeinträchtigen sie die historische Wahrheit, da die wirklichen Ereignisse nicht an die engen Grenzen des Raumes und der Zeit gebunden sind. Und weil man die Personen auf der Bühne viel schneller handeln lassen, als sie es in Wirklichkeit tun, und den Leidenschaften unwahrscheinliche Kräfte geben muß, fälschen die Regeln auch die psychologische Wahrheit.

Das berechtigte Verlangen einer modernen Zeit, mit der alten Tradition endlich zu brechen, zeigte auch Charles de Rémusat in einem Artikel des „Lycée français“ (1820).[1]) — Das Echo davon hallte wider in „Racine et Shakespeare“ (1823), in dem Henri Beyle (Stendhal) alle die alten Beweisgründe gegen die Regeln vorbrachte und sich dabei nur auf das Beispiel Shakespeares stützte.

Überhaupt wandte man um diese Zeit mehr denn je die Blicke über die Grenzen Frankreichs hinaus auf die englischen und deutschen Dramatiker. Man übertrug ihre Werke und suchte in ihrer Freiheit den belebenden Hauch, den die Literatur Frankreichs brauchte. So besorgte Guizot 1821 eine neue Ausgabe der Shakespeare-Übersetzung von Letourneur, und noch in demselben Jahre gab De Barante die dramatischen Werke Schillers heraus. Im Jahre 1822 erschien ein: „Essai sur les mœurs et la littérature des Anglais et des Français“ von John Russel, eine Übersetzung aus dem Englischen, in der man bei einem Vergleich Shakespeares mit den französischen Tragikern sehr gewichtige Gründe gegen die Einheiten vorbrachte. Auch das Publikum ergriff die Partei der neuen Richtung und zollte den Shakespeare-Aufführungen der englischen Schauspieler, die in den zwanziger Jahren nach Paris gekommen waren, reichen Beifall. Niemandem konnte es mehr unklar sein, daß die klassische Tragödie abgewirtschaftet hatte. Daneben drängte der „Globe“, der den geringen Gefallen des Publikums an den nach den engen Regeln geschriebenen Stücken benutzte, die Aufmerksamkeit der jungen Poeten auf das Drama. Shakespeare, Schiller und Goethe hatten bewiesen, daß der Erfolg desselben nicht von der Beachtung der drei Einheiten abhing. So ertönte jetzt von allen

[1]) Dieser Artikel ist abgedruckt in „Passé et Présent“. Paris 1847.

Seiten der Ruf nach Freiheit, nach Abschaffung des schon längst als lästig empfundenen Zwanges. Als bei dem Aufschwung, den um diese Zeit die Geschichtswissenschaft nahm, man aus diesem Gebiete seine Stoffe mit Vorliebe wählte, machte sich die Unmöglichkeit der Regeln besonders bemerkbar. Man brauchte, um jene Figuren aufleben zu lassen, die hervorgehen aus „allen jenen Szenen der Verwirrung, der Leidenschaft, der Heuchelei und der Intrigue", mehr Raum und Zeit, und man nahm sich beides, wie der „Globe" es vorschlug, nachdem dieses Organ selbst einige Versöhnungsversuche mit der alten Schule gemacht hatte.

2. Die Versöhnungsversuche zwischen der alten und der neuen Richtung.

Die letzten Anhänger der großen Meister des siebzehnten Jahrhunderts kamen der jungen Schule auf halbem Wege entgegen und suchten, sofern die weiteste Fassung der Regeln es ihnen zuließ, eine breitere Lebensdarstellung und kräftigere historische Färbung in ihren Produktionen zu geben, aber keinem konnte es aus dem Wesen der Sache selbst gelingen, mit der Regelmäßigkeit der alten Trägödie die Forderungen des modernen Dramas zu verbinden.

Einen solchen ebenso aufrichtigen wie vergeblichen Versuch unternahm Pierre Antoine Lebrun (1785—1873) mit einer Bearbeitung von Schillers „Maria Stuart" (1820), deren ganze Handlung er in das Schloß Fotheringay verlegte.[1]) Er bewies damit deutlich, wie viel man jedem Dichter von seiner Eigenart nahm, wenn man Racine und Schiller verschmelzen wollte. Auch sein „Cid d'Andalousie" (1825) ließ noch nicht die Nähe von „Hernani" ahnen.

Daneben erhoben sich auch wieder echt klassische Nachahmer, die den neuen Forderungen keinerlei Recht einräumten, wie Antoine Arnault („Guelfes et Guibelins"), Alexandre Guiraud, der nach einigen an die Romantik streifenden Versuchen sich eng mit den Banden des Klassizismus umwob in „Le Comte Julien" (1822), „Virginie" (1827). Ebenso lieferte Victor Jouy (1764—1846) viele Stücke in der Form des Klassizismus. Aber keiner von all diesen Versuchen konnte sich einen bleibenden Erfolg erringen.

---

[1]) Der erste und fünfte Akt spielen im Zimmer der Maria, die übrigen in einem Saale neben dem Garten.

Ein Mann, auf den die Romantiker große Hoffnung setzten, war Alexandre Soumet (1758—1845). Im „Cénacle", wo er den Ehrenplatz einnahm, nannte man ihn gern „notre grand Alexandre". Er gab auch eine gewisse Berechtigung dazu, als er im Jahre 1816 in „Les Scrupules littéraires de M^me^ de Staël" diese Kämpferin der Freiheit der Zaghaftigkeit zieh[1]) und öffentlich seiner Bewunderung der deutschen Literatur Ausdruck verlieh, wie er auch dem „Conservateur littéraire" und der „Muse Française" seine Beiträge lieferte. Doch durch seine Begabung fühlte er sich zur klassischen Tragödie hingezogen und trat am 7. November 1822 mit einer „Clytemnestre" hervor, der er zwei Tage später „Saül" folgen ließ. Aber er ging noch weiter; die modernen Stoffe, die in ihm die aufrichtige Bewunderung Schillers erweckt hatten, suchte er in arg beschnittener Form, wie er sie dem reinen französischen Geschmacke entsprechend glaubte, auf die Bühne zu bringen. In der Tat erzielten seine „Jeanne d'Arc" (1825) und „Élisabeth de France" (1828)[2]) einigen Erfolg, von dem jedoch die Kritik[3]) nichts wissen wollte. So war Soumet weder Klassiker noch Romantiker, und niemand würdigte ihn, „der das Unglück hatte, zu früh zu kommen."[4])

Auch Jacques Arsène Ancelot (1794—1854) machte Zugeständnisse nach beiden Seiten hin in „Louis IX" (1819) und „Maria Padilla" (1838). Dazwischen schrieb er zum großen Verdruß der Klassizisten ein echt romantisches Drama: „Olga, ou l'Orpheline Moscavite" (1828).[5]) Wie alle „Halbromantiker" suchte auch er die Einheit möglichst zu wahren, indem er den Schauplatz auf ein Haus und dessen nähere Umgebung beschränkte und die Handlung wenigstens äußerlich in den Rahmen von vierundzwanzig Stunden zwängte. Den Forderungen der Romantiker kam er damit entgegen, daß er eine lokale Färbung, wenn auch nicht durchführte, so doch anstrebte.

Der Kampf zwischen der klassischen und der romantischen Schule zeigt sich in Jean François Casimir Delavigne (1793—1843). Ein Vergleich zwischen seiner ersten Tragödie,

---

[1]) Er schreibt auch daselbst S. 30: „le système dramatique des Grecs reposait sur des bases qui n'ont plus rien de commun avec la croyance et les opinions des peuples modernes."

[2]) Bearbeitungen von Schillers „Jungfrau v. Orléans" u. „Don Carlos".

[3]) Revue encycl. 1825 p. 886.

[4]) Th. Gautier, a. a. O. p. 187.

[5]) Duviquet, ein Anhänger der alten Schule, bedauerte, „daß ein talentvoller Mann, wie Ancelot, so dem Geschmacke eines abgestumpften Publikums opfere."

„Les Vêpres Siciliennes“ (1819), und „Louis XI“ (1832). die technisch am weitesten von einander entfernt sind, läßt erkennen, daß er weniger den Übergang von der alten zur neuen Richtung darstellt, als vielmehr auch eine Reform des Klassizismus mit gewissen Zugeständnissen an den Romantismus durchführen will, wie er auch in einem 1823 an Lamartine gerichteten Briefe als Antwort auf dessen Klage über den Niedergang der Dichtkunst gesteht. Daher schreibt er „entre Racine et Shakespeare“, sucht mit Racines System den dramatischen Ansprüchen seiner Zeit sich anzupassen, und seine Tragödien fanden auch wirklich eine meist günstige Aufnahme. In seiner akademischen Antrittsrede vom Jahre 1825 betont er die Unabhängigkeit des Dichters; aber die völlige Verachtung der Regeln ist ihm nicht weniger sinnlos als der Fanatismus für dieselben. Wenn wichtige Schönheiten die Abschweifungen rechtfertigen können, so will er keineswegs den Gegenstand in Fesseln zwängen, die er zurückweist; aber sich frei machen von den Regeln, nur um etwas Besonderes zu tun, auch dann, wenn die dramatische Handlung ihren Zwang verträgt, bedeutet ihm, den Triumph in einer knechtischen Konzession an die Gedanken eines Augenblickes zu suchen, und die schlimmste Knechtschaft ist ihm die, welche mit der Freiheit spielt. Nach beiden Seiten blickt er, wenn er in derselben Rede sagt: „Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Goethe, moins pour les reproduire en nous que pour apprendre en eux à rester ce que la nature nous a faits. Quel que soit le parti littéraire qui nous adapte ou nous rejette, cherchons le vrai en évitant la barbarie; ne nous attachons pas au char d'un écrivain fameux pour nous faire traîner à la réputation sous sa livrée. Soyons-nous mêmes, nos idées et nos sentiments sauront se revêtir en naissant de couleurs inusitées, et voilà l'originalité véritable.“ — Doch diesen bestimmten Standpunkt nahm er selbst nicht ein, und praktisch wagte er es nie recht, sich von seinen klassischen Vorbildern völlig loszusagen. Da er die Meisterwerke der Alten als ein „heiliges Gut“ ansieht, das zu hüten unsere Pflicht ist, behandelt er in seiner dramatischen Laufbahn die Regeln zunächst nach der klassischen Art. In „Les Vêpres Siciliennes“ läßt er noch abwechselnd den Tyrannen und die Verschwörer an demselben Orte auftreten, den auch er nur ganz unbestimmt angibt als „Le Palais de Procida“ oder in „Le Paria“ (1821) „dans un bois sacré près de Benarès.“ Gerade aus Rücksicht auf die Einheit des Ortes beraubt auch er sein erstes Stück mancher Schönheiten und opfert die

Wahrscheinlichkeit dem Herkommen. Darum kann auch Amélie im dritten Akt nur erzählen, wie Lorédan im Tempel ihr ein Billet zugesteckt habe. — Wie es sich so oft gefunden, hat auch Delavigne die Eigentümlichkeit, im Verlaufe der Handlung auf die fortschreitende Zeit hinzudeuten. Deutlich geht aus dem Text hervor, daß die beiden erwähnten Stücke am frühen Morgen beginnen und bis in die Nacht hinein dauern; so sagt in „Les Vêpres Siciliennes“:

I, 1 Salviati:
Fuyons! l'ombre s'efface et l'aube va paraître.

und V, 2 Elfride:
Faut-il qu'un jour nouveau
Éclaire de ses feux cette horrible tableau? —

Da eine Volkserhebung sich nicht im Rahmen der drei Einheiten auf die Bühne bringen ließ, so wurde die Sizilianische Vesper nur zum düsteren Hintergrund für die übliche Liebestragödie gemacht, indem der Dichter eine neue Person, Amélie, die Schwester Konradins von Schwaben, einführte. Namentlich im zweiten Teile des Stückes bildet sie mit Lorédan eine selbständige Handlung neben der der Verschwörer, die allerdings beide, aber nur zufällig, ein gemeinsames Ziel haben. Einheitlicher wirken dagegen in „Le Paria“ die verschiedenen Personen, trotzdem sie viele religiöse Gespräche führen, die aber nicht von der Haupthandlung wegführen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1828 mußte Delavigne einsehen, daß der veränderte Geist der Zeit, der inzwischen im „Cromwell“ seinen Ausdruck gefunden hatte, eine besondere Rücksicht erforderte, der man nicht mehr mit den klassischen Prinzipien genügen konnte. Er schloß sich dieser neuen Richtung zagend an, trotzdem er noch bei Gelegenheit der Einweihung einer Corneille-Statue 1829 sich nicht einverstanden mit der Sache der Romantiker erklärte. Aber seine großen klassischen Vorbilder konnte er nicht vergessen: „C'est en quelque sorte les (les maîtres) imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler et peut-être la plus grande preuve, l'hommage le mieux senti de notre admiration pour de tels hommes est ce désespoir même de faire aussi bien que nous force à faire autrement.“[1]) Mit „Marino Faliero“ (1829) tat er den ersten Schritt über die Regeln; ebenso weist er auch in „Louis XI“ (1832) und „Les Enfants

[1]) Préf. de „Marino Faliero“.

d'Édouard" (1833) jeder Szene einen besonderen Schauplatz zu. Nicht nur in verschiedenen Zimmern eines und desselben Hauses, sondern in mehreren Häusern und auf Plätzen spielt sich die Handlung ab. In „Louis XI" (1832), dem romantischsten seiner Trauerspiele, finden wir zwischen den einzelnen Örtlichkeiten eine größere Entfernung, da der erste Akt auf dem freien Felde, der dritte im Walde und die übrigen im Schlosse Plessis-lès-Tours stattfinden, während er sonst die Handlung innerhalb derselben Stadt sich dachte. Der Dichter wollte in dieser Tragödie seine Kühnheit wieder verdecken durch die Dekoration, die stets das Schloß von weitem noch sichtbar machen sollte, so daß auch hier ein bestimmter Umkreis sich dem Zuschauer darbot. — Die Zeit hat Delavigne in diesen romantischen Dramen noch nicht so weit ausgedehnt, wie die echten Romantiker es tun. In „Louis XI" gibt er selbst an, daß die Handlung mit dem Sonnenaufgang beginnt, den ganzen Tag über bis in die Nacht hinein dauert und am folgenden Tage mit dem Tode des Königs zu Ende geht. Auch in „Marino Faliero" wird die Handlung nicht viel längere Zeit in Anspruch nehmen. Sie beginnt am Vormittage, am Abend findet ein Ball statt, nach welchem Fernando im Duell gegen Steno fällt, am frühen Morgen befinden wir uns mit dem vierten Akte im Palast des Dogen, der mit seinem alten Kampfgenossen Israel Bertuccio verhaftet wird und gegen Abend den Tod erleidet. Wenn der Dichter damit auch die Dauer der vierundzwanzig Stunden überschritt, so war doch auch diese Zeit noch zu kurz, um das Entstehen der Liebe zwischen Fernando und Elena darzustellen. Mit Klinger[1]) ist gegen Favrot[1]) anzunehmen, daß in „Les Enfants d'Édouard" (1833) die Einheit der Zeit nicht gewahrt ist. An sich wäre es schon möglich, daß am Morgen die Ankunft Edouards und in der Nacht die Ermordung der beiden Kinder stattgefunden hätte. Aber die Entwicklung der Charaktere, das Entstehen und Abwägen der Pläne Glocesters, die Bemühungen Buckinghams, die Kinder zu retten, die Benachrichtigung des Erzbischofs von York, dies alles wäre an einem Tage nicht möglich gewesen. Außerdem läßt sich aus einer Stelle der ersten Szene des dritten Aktes vermuten, daß der dritte Akt drei Tage nach dem Beginn der Handlung stattfindet:

Le duc de York:

Alors j'ai donc raison
Puisque tu reconnais qu'il nous tient en prison.

[1]) a. a. O.

Édouard:

Lui?

Le duc de York:

Depuis trois grands jours.

Auch die Freundschaft, die die beiden Kinder mit ihrem Wächter geschlossen haben, der ihnen erlaubt, gegen Abend auf den Balkon hinauszugehen, berechtigt uns zu der Annahme, daß bis zum dritten Akte mehr als ein Tag vergangen ist. — Die Handlung gleicht auch hier der klassischen, indem sie auch nur die Lösung des Konfliktes, das letzte Moment, uns vorführt, weshalb wir auch eine Entwicklung und Begründung der Charaktere völlig vermissen. Von einer Handlung im eigentlichen Sinne kann man bei Delavigne überhaupt nicht recht sprechen, noch weniger von einer einheitlichen. Der Dichter hat meist, besonders aber in „Louis XI", eine Reihe von Motiven aus den verschiedensten Vorbildern vereinigt. Eine geschickt eingeführte Liebesintrigue, die sich aber wegen der Kürze der Zeit nicht entwickeln kann, muß gewöhnlich den Stoff interessanter machen und bildet fast stets zu ihm eine Nebenhandlung; auch finden sich mitunter Episoden, die nur in ganz losem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen.

Als jedoch die Zahl der romantischen Stücke in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre wieder abnahm, kehrte auch Delavigne wieder zurück zu seinen verehrten Meistern, welchen er im Herzen nie untreu geworden war. Daß er in der einaktigen Tragödie: „Une famille au temps de Luther" (1836) die Einheiten nicht verletzte — eine eigentliche Handlung fehlt auch in diesem Stücke —, bezeugt noch keine Rückkehr zum Klassizismus. Diese zeigte sich aber in seiner letzten Tragödie: „La fille du Cid" (1839), wo uns auch der Fehler der Unwahrscheinlichkeit sofort wieder entgegentritt, wenn Ben-Saïb, der Anführer der feindlichen Mauren zweimal im Alkazar zu Valencia erscheint, obgleich sein Heer die Stadt belagert. Aus dem nämlichen Grunde kann auch die Einheit der Zeit nicht wahrscheinlich sein. Dazu werden überdies noch zwei Schlachten geliefert, die allein kaum an einem Tage ausgefochten werden konnten. Und welche Braut endlich wird an demselben Tage, wo sie den Tod ihres Bräutigams erfährt, ihre Liebe einem anderen gestehen, wie Elvire es tut? Von einer Einheit der Handlung kann ebensowenig die Rede sein, da dieselbe nur aus einer Reihe von aufeinanderfolgenden Ereignissen besteht, von denen einige ohne Störung aus dem Ganzen wegbleiben könnten.

Casimir Delavigne ließ sich von dem Strome der Zeit fortreißen; aber „er nahm“, wie Charpentier sagt, „auf jeden Fall den schlechtesten Teil, denn er nahm einen Halbteil.“ Der Dramatiker, der bei den einen als ein Abtrünniger galt, wurde bei den anderen scheel und ohne Vertrauen angesehen.

3. Der entscheidende Schlag gegen die Regeln: Die „Préface de Cromwell“.

Eine Aussöhnung zwischen den beiden Richtungen war nicht möglich. Wenn man ein breites Bild des Lebens geben wollte, anstatt die Katastrophe einer Intrigue darzustellen, wenn man konkrete Gestalten auf die Bühne bringen, die Kunst dem Leben gleichmachen wollte, da konnte nicht mehr der enge Raum eines Palastes und die kurze Dauer von vierundzwanzig Stunden genügen, wie auch schon die Zeit der Aufführung fast die doppelte Ausdehnung annahm von jenen klassischen Tragödien, in denen nur wenige Personen in feierlich gemessenem Schritte eine bloße Idee verkörperten. Auch der Raum der Bühne war größer geworden durch die Entfernung der Zuschauerplätze und erlaubte eine bessere Dekoration und lokale Färbung, und dieser konnten die Regeln der Einheiten des Ortes und der Zeit nur hinderlich sein.

Das bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wenig bekannte Genre der Melodramen kannte diese Einschränkung nicht. Durch seine Fähigkeit, die Zuschauer in Staunen und Rührung zu versetzen und eine schnelle Aufeinanderfolge von Ereignissen aufzunehmen, war es gerade dazu geeignet, die Forderungen der Romantiker zu erfüllen oder wenigstens die Grundmauern des stolzen Gebäudes der Einheitsregeln zu stürzen, zumal das Publikum ihm mehr Interesse entgegenbrachte als den langweiligen, klassischen Tragödien. Allerdings hatte es auch in seiner Freiheit manche Anfechtung zu erdulden, und besonders herabgesetzt wurde es von einigen Anhängern der alten Schule in einer heute seltenen Schrift: „Traité du mélodrame“ par M. M. A.′ A.′ A.′[1]) (1817). An ein Kapitel: „Principes Généraux“ schließen sich nach Glachant[2]) die spöttischen Bemerkungen an: „Dans un mélodrame, l'unité de lieu est resserrée (!) dans une des quatre parties du

[1]) Es sind die drei Schriftsteller; Ader, Arnaud Malitourne, Abel Hugo.

[2]) a. a. O.

monde.“ — „Le temps moral de sa durée est d'un mois par acte et de deux mois par entr'acte. Total sept mois.“[1]) — „L'action ne ‚doit‘ pas être une. Des intérêts compliqués loins de partager le cœur, se réunissent en masse pour l'émouvoir.“

Besonders durch Guilbert de Pixérécourt (1773—1844), den „König der Melodramen“ oder den „französischen Shakespeare“, wie ihn Charles Nodier nannte, der auch die Vorrede zu einer Auswahl seiner Werke[2]) im Jahre 1840 schrieb, wurde das Melodrama durch seine szenische Realistik vorbildlich für das Drama der Romantiker. Es lautet z. B. eine Bühnenanweisung von Pixérécourt in „Christophe Colomb“: „Le théâtre est partagé en deux parties horizontales. La partie supérieure représente l'arrière du vaisseau monté par Colomb, depuis le mât d'artimon jusqu'à la proue. La partie inférieure représente la chambre dite du conseil. . . . On y voit quelques meubles amarrés, une table, des barils, des coffres, des tabourets . . . Le fond de la chambre est garni de petites croisées, par lesquelles on aperçoit la mer.“

Der Boden war für das romantische Drama von allen Seiten vorbereitet. Wenn man auch Corneille, Racine und Voltaire nicht den Ruhm als der größten Dichter aller Zeiten absprechen wollte, so waren doch Dichter und Publikum überzeugt, daß eine zeitgemäße Reform auch für das Trauerspiel nötig war. Die Stimmen von A. W. Schlegel, Staël, Manzoni waren nicht vergessen, sondern zu Autoritäten geworden, die überzeugend immer neue Freunde der Romantik gewannen. Es kam nun nur noch darauf an, die Zurückweisungen und Forderungen in ein System zu bringen und dem neuen Trauerspiel den Besitz des Theaters zu sichern. Diese befreiende Tat war Victor Hugo (1802—1885) vorbehalten, der in der Lyrik, im Roman und im Drama gleich durchgreifend wirken sollte. Er war einer der feurigsten Bewunderer Chateaubriands. In seiner Jugend zollte er noch den Klassikern uneingeschränktes Lob und zog die Tragödien Corneilles und Racines den romantischen Dramen des Auslandes vor.[3]) Als er dann aber mit Chateaubriand von der royalistischen zur liberalen Partei übertrat, drückte er seine Gesinnung auch in seiner literarischen Stellung aus. Darum finden wir auch in dem

[1]) Das Melodrama hatte in der Regel nur drei Akte.

[2]) In den Jahren 1797 bis 1835 erlebten seine 120 Stücke nicht weniger als 30000 Vorstellungen in der Provinz wie in Paris.

[3]) In seiner Besprechung der „Maria Stuart“ von Lebrun, im „Conservateur littéraire“. I. p. 357.

„Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819", dem ersten Abschnitte des im Jahre 1834 veröffentlichten Werkes: „Littérature et philosophie mêlées", welcher alle Artikel des „Conservateur littéraire" enthalten soll, das Lob der Klassiker, besonders Corneilles, soweit eingeschränkt, daß die Äußerungen den Dichter von „Lucrèce Borgia" aus dem Jahre 1834 noch ehrenvoll erscheinen lassen. Seine liberalen Bestrebungen, seine stete Aufmerksamkeit für Neuerungen in der Literatur brachten ihn in Berührung mit Frau von Staël und den Anhängern der neuen Richtung, die ihn schließlich zu ihrem Führer erkoren. Auf Grund einer eingehenden Untersuchung der Literatur vom Anfang der Zivilisation an hat er die Notwendigkeit einer Reform bewiesen und dem dichterischen Schaffen zugleich einen neuen Weg gebahnt nach der Befreiung der Form und der Gedanken. In seiner Abneigung gegen den Afterklassizismus seiner Zeit, besonders in der Freiheit gegenüber allen Regeln, bestärkte ihn die Beschäftigung mit Shakespeare, bei dem er alles in höchster Ausbildung vorfand, was er und seine Zeit erstrebten. So hat er mit seinem Lebenswerk der romantischen Bewegung in Frankreich die Krone aufgesetzt und sich als das Haupt der neuen Richtung erwiesen, als er im Jahre 1827 in der glänzenden Prosa seiner berühmten „Préface de Cromwell" das Programm der jungen Poeten aufstellte mit Gedanken, die zumeist nicht originell waren, aber durch ihre hinreißende Darstellung die Bewunderung einer Neuheit sich erwarben und strahlten, „wie die Tafeln des Gesetzes auf dem Berge Sinaï". In demselben Sinne blieb die leitende Idee seiner Vorreden und der damit verbundenen Dramen stets die Idee des Kampfes gegen den Pseudoklassizismus. Die so oft gepriesene „régularité" verwirft er, da sie weiter nichts ist als „une combinaison matérielle et purement humaine"; an ihrer Stelle will er „l'ordre" wissen, denn „l'ordre est pour ainsi dire divin".[1]) Darum konnte auch Michiels[2]) schreiben: „Dès qu'il prit la plume, il renia ses aïeux: il voulut dater de lui une métamorphose commencée dépuis deux siècles", und richtig erkennt er: „il ne s'aperçut point qu'il foulait une route préparée avant sa naissance." Aber dieser Weg, den er den kommenden Dichtern zeigte, war nicht durch strenge Vorschriften wie etwa im siebzehnten Jahrhundert gekennzeichnet, sondern ganz nach dem Gegenstand verschafft er sich eine sehr variable Idee,

[1]) Préf. des Odes et Ballades.
[2]) a. a. O. II, p. 138.

welche die klare, kritische Begabung der vorangegangenen Epoche völlig verschwinden läßt. Er kennzeichnet seine und seiner Anhänger Absicht mit den Worten: „Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature," und an einer anderen Stelle: „Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration." In der „Préface de Cromwell" trug Hugo ein umfangreiches Beweismaterial aus den Schriften fremder und nationaler Zeitgenossen zusammen, um endgültig mit den Theorien des Pseudoklassizismus aufzuräumen und den Regeln ihre Berechtigung abzusprechen, die eine freiere Behandlung der historischen Wahrheit, wie er sie dem Dichter zugestand, und die Absicht, ein getreues Bild des Lebens zu geben, schon an sich undurchführbar gemacht hatte. Die Wahrscheinlichkeit, die den Theoretikern gerade immer als Stützpunkt der Einheiten gedient hatte, benutzt Victor Hugo dazu, ihre Absurdität zu beweisen. Vor dem Alter der Regeln kennt er keine Achtung. Es ist ihm vielmehr die höchste Zeit, jene „pauvres chicanes" zu stürzen: „que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie", jene Scheren, mit denen man die Flügel der größten Dichter beschnitten hat. Denn es gibt in Wirklichkeit kein derartiges Vorzimmer und keinen Säulengang, die es bald dem Tyrannen, bald seinen Verschwörern erlauben, an diesem Orte ihre feindseligen Pläne zu entwickeln. Darin erkennt er einen prinzipiellen Fehler der klassischen Tragödien, daß wir alles, was zu charakteristischer, zu vertrauter, zu lokaler Natur sei, also die eigentliche Handlung, nie auf der Bühne zu sehen bekommen: „Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs." An Stelle der langatmigen Erzählungen will er eine wahre Szene, wirkliche Gemälde statt der klassischen Beschreibungen. Dann wird es den Zuschauer auch nicht mehr verwundern, wie dieses und jenes sich im Tempel, im Palast oder auf einem öffentlichen Platze zugetragen habe, was ihm soeben mitgeteilt worden ist, und was ihm die „gardiens de la dignité de la Melpomène française" entzogen haben. Das griechische Theater kann wegen seiner Ausdehnung, bei der das Verlegen der Handlung von einem Punkte der Bühne nach dem andern nichts anderes als einen Szenenwechsel bedeutete, und wegen seines exklusiven, nationalen und religiösen Zweckes mit dem französischen nicht verglichen werden. Darum

verwirft er jenes unbestimmte Sprechzimmer der Klassiker, in das die Personen unter irgend einem Vorwande eintreten. An dessen Stelle verlangt er eine prächtige, charakteristische Szenerie, welche die Personen in ihrer eigentümlichen Umgebung darstellt, und Kostüme und eine Dekoration, die sich dem Orte und der Zeit der Handlung anpassen; eine der ersten Bedingungen der Wirklichkeit ist aber die genaue Örtlichkeit, wie sie Shakespeare in seinen Dramen deutlich durchgeführt hat. Auch innerhalb eines Aktes den Ort zu wechseln, verbietet er nicht, sobald dadurch eine größere Schönheit des Gesamteindruckes erzielt wird. Selbst eine häufigere Szenenveränderung kann nach seiner Meinung den Zuschauer nicht ermüden oder inmitten einer Handlung Lücken hervorrufen, welche den engen logischen Zusammenhang der einzelnen Teile stören. Jedenfalls sollte es stets die Aufgabe des Genies sein, derartige Schwierigkeiten zu lösen, und nicht Sache der Poetiken, sie zu umgehen.

Ebensowenig kann die Einheit der Zeit vor der Kritik Hugos bestehen. Wie jede Handlung ihren besonderen Ort hat, so hat auch jede ihre eigene zeitliche Ausdehnung. Eine Handlung wie die andere auf die unveränderliche Dauer von vierundzwanzig Stunden zu bringen, wäre ebenso töricht, wie für alle Füße den gleich großen Schuh zu verfertigen. Besonders ist diese Behandlung des Stoffes unmöglich bei der Darstellung von geschichtlichen Ereignissen; das gewöhnliche Resultat ist: „ce qui était vivant dans la chronique, est mort dans la tragédie“ und: „Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.“ Wenn während einer Pause von etwa einer Viertelstunde, wo der Vorhang sich gesenkt hat, der Zuschauer seinen Platz verlassen und sich über die verschiedensten Dinge unterhalten hat, muß vernünftiger Weise auch eine gewisse Zeit der Handlung verstrichen sein, die der Dichter mehr oder weniger ausdehnen kann. Auch aus einem äußerlichen Grunde hält er es für unnötig, die konventionelle Zeit einzuhalten. Die Vorstellung einer derartigen, nach klassischem Muster zugerichteten Handlung dauerte gewöhnlich zwei Stunden, worauf dann noch ein Stück heiteren Charakters zur Aufführung gelangte. Würde man aber den ganzen Abend einem einzigen Stücke widmen, wie es in Deutschland und England der Fall ist, so würden auch Stücke von längerer Dauer sich aufführen lassen, ohne größere Anforderungen an die Ausdauer des Publikums zu stellen als bisher. Dann wäre die Einheit Shakespeares auch die Corneilles. Die viel gerühmten Griechen führten ja an einem Tage zwölf bis

sechzehn Stücke auf, ohne die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu ermüden.

Aber um die Abgeschmacktheiten dieser zwei Einheiten klar zu zeigen, genügt eigentlich ein einziger Grund: die unbestrittene Existenz der dritten, die V. Hugo ebenso notwendig findet wie die beiden anderen unnütz; sie schließt die Einheiten des Ortes und der Zeit aus, wie drei Horizonte auf einem Gemälde ebenfalls unmöglich sind, und markiert allein den Gesichtspunkt des Dramas. Die Handlung soll einheitlich, aber nicht einfach sein: „Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action." Er definiert sie: „On nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contre-balancent, plus la lutte est incertaine plus il y a d'intérêt." [1]) Das ist das Interesse aus der Handlung, das bedingt wird durch die Einheit derselben im weitesten Sinne oder durch die spannende Wirkung auf unsere Gefühle. Diese durch das ganze Drama hindurchgehende Hauptspannung: „unité d'ensemble" oder das, was Goethe als „das Faßliche" bezeichnet,[2]) schafft eine Einheit höheren Grades und verschmäht darum auch keine Hilfshandlungen „actions secondaires", die sie im Gegenteil zur Unterstützung gerade nötig hat. „Sie halten das Interesse für die Einzelheiten, für die Akte und Szenen, wach durch unzählige kleinere Spannungen und Lösungen und verhüten durch kleinere Entladungen ein allzu großes Unlustgefühl erregendes Ansammeln von langer Zeit ungelöster Spannung." [3]) Nur müssen diese Teile verständig dem Ganzen untergeordnet werden und ohne Aufhören nach der Haupthandlung hinstreben. Sie müssen bewirken, daß die einmal gestellte Frage durch Anfang, Mitte und Ende des Dramas hindurchläuft und nicht nur von Ereignis zu Ereignis, von Zufall zu Zufall springt. Eine unnötige oder gesuchte Weitschweifigkeit der Handlung ist ihm ebenso verwerflich wie ihre Einschränkung oder Verkürzung. Denn das Theater ist ein optischer Punkt, von dem aus nötigenfalls die ganze Schöpfung erblickt und übersehen werden soll, und alles, was in der Welt, der Geschichte, dem Leben, dem Menschen, den Charakteren, dem Zeitgeiste ist, gehört daher mit in das Drama.

Damit war die Stellung der neuen Schule endgültig und systematisch kundgegeben: zwei Einheiten warf sie vollständig

---

[1]) Littérature et philosophie mêlées.
[2]) „Gespräche mit Eckermann."
[3]) Martini a. a. O.

über Bord, und die dritte änderte sie nach ihrem Geschmacke um, so daß von der früheren nicht viel mehr als der Name übrig blieb. Eine Rechtfertigung seines Vorgehens glaubt V. Hugo darin zu finden, daß zu allen Zeiten einzelne Geister das Unnatürliche dieses Systems empfanden und sich gegen seine Autorität wehrten; aber immer traten ihnen jene „gens de goût“ entgegen mit Aristoteles oder eines anderen Poetik, und von Scudéry bis La Harpe brachten sie die Bühne um manche wahre Schönheit durch ihre große Engherzigkeit. — Endlich war das große Wort gesprochen; die Tyrannei der Regeln gestürzt und die Reaktion vollzogen gegen die Plejade, die einst umgekehrt die bestehende Freiheit durch strenge Ordnungsvorschriften einschränkte. Wie Lessing durch seine „Hamburger Dramaturgie“, so wurde Victor Hugo durch die „Préface de Cromwell“ der tatsächliche Führer der neuen Richtung; und Rémusat konnte im „Globe“ schreiben: „Osez, tout vous est permis; on ne vous opposera nulles règles, nuls codes; mais soyez français pour être goûtés et vivre, mais soyez vrais, pour être grands.“ Und ein anderer rief mit Begeisterung aus: „A bas les Vêpres Siciliennes et vive Cromwell!“[1]) — Wenn auch der wahre Wert der „Préface de Cromwell“ unter ihrem Ruhme steht und auch manche Irrungen darin vorkommen, so führte dieses Manifest doch den entscheidenden Schlag gegen die drei Einheiten. Und nicht allein die Romantiker sehen sie als das literarische Bekenntnis ihrer Richtung an, sondern auch alle folgenden poetischen Schulen haben unter ihrem Einfluß gestanden.[2]) Der Befreiung von dem drückenden Zwang der Regeln erfreuen sich alle Dichter bis in unsere Zeit; und in diesem Sinne wird niemand Hugos Verdienste um die dramatische Literatur streitig machen. Zu seiner Zeit erhob sich natürlich der heftigste Widerspruch, und allgemeine Entrüstung entflammte die Geister. Als erster wendete sich Alexandre Duval gegen jenen „blanc-bec, faiseur de vers, saltimbanque“, der es wagte, in seinen Gewässern zu fischen. Eine Catilinarische Rede schrieb er in der Form eines Romans gegen die neuen literarischen Doktrinen im Namen des Geschmackes, der Moral und des Königs Ludwig XIV., im Namen „des plaisirs délicats de l'imagination et des douces sensations d'une illusion dramatique.“ Als eifriger Anhänger des alten Systems wirft er den Romantikern ihre schweren Verbrechen vor: den Tod der „wackeren Klassiker“

[1]) Janin a. a. O. III, p. 208.
[2]) Man vgl. P. Stapfer a. a. O. p. 313 ff.

und den Luxus der Dekoration, ihnen, die sich alle „kleine Shakespeare“ glauben! Aber er richtete damit nicht mehr aus als sein Freund Jay mit der „Bekehrung eines Romantikers“. Ihm waren die Stücke der neuen Schule nur Melodramen, noch viel weniger interessant als jene auf dem Boulevard. V. Hugo ist ihm in das Absurde verfallen; man übergeht ihn am besten mit Nichtachtung. Auch Lamartine und Alfred de Vigny erhalten ihren Teil des Spottes. — Und als dann die romantische Schule auch ihr Können bezeugte — „Cromwell“ konnte als Buchdrama nicht auf die Bühne gelangen —, da rief man sogar die Hilfe des Königs an, indem 1829 sieben „Vénérables“ unter der Führung von Baour-Lormian in einer Bittschrift Karl X. um die Vermittlung anflehten, daß „jedes mit Romantismus besudelte Drama“ vom Théâtre français ausgeschlossen würde. Doch der König mischte sich kluger Weise nicht in die literarischen Streitigkeiten ein und antwortete ihnen: „Messieurs, quand il s'agit de théâtre, je n'ai comme tout bourgeois de Paris, que ma place au parterre.“ [1])

4. Victor Hugos Dramen.

Die Gemüter waren für die neue Richtung gewonnen; nun galt es auch, ihr die Bühne zu erobern. Dabei gingen die Romantiker, die in der Theorie so rücksichtslos sein konnten, lobenswert besonnen vor. Victor Hugo erkannte sehr wohl, daß bei einem Publikum, welches wie das französische noch nicht an einen raschen Szenenwechsel im Trauerspiel gewöhnt war, ein allmählicher Übergang zweckmäßig war. Darum legte er sich auch Schranken an und entfernte sich in „Cromwell“ überhaupt nicht weit vom Hergebrachten. Den Schauplatz verlegt er in seinen Dramen, wie es Voltaire auch schon getan hatte, auch über die Grenzen Frankreichs hinaus [2]) nach England, [3]) Spanien, [4]) Portugal, [5]) Italien [6]) und Deutschland. [7]) Selten bleibt der Ort zwei Akte hindurch derselbe. [8]) Soviel

---

[1]) Man vgl. R. d. d. M. XXII, p. 303.

[2]) In Frankreich spielen: „Marion de Lorme“ (1829); „Le roi s'amuse“ (1832); „Esmeralda“ (1836); „Les Jumeaux“ (1839).

[3]) „Cromwell“ (1827) „Ami Robsart“ (1828); „Marie Tudor“ (1833).

[4]) „Hernani“ (1829); „Ruy Blas“ (1838); „Torquemada“ (1869).

[5]) „Inès de Castro“ (1816).

[6]) „Lucrèce Borgia“ (1832); „Angelo“ (1835).

[7]) „Les Burgraves“ (1842).

[8]) In „Le Roi s'amuse“ IV und V; „Ruy Blas“ IV und V.

es ihm möglich ist, vermeidet er eine Verwandlung im Innern des Aktes, weil die dadurch entstehende Pause die Aufmerksamkeit zerstreut. Wenn aber der Stoff seiner Dramen ihn doch einmal dazu zwingt, so zeigt er sie durch Unterteilung des Aktes in „parties“ besonders an: in den beiden ersten Akten von „Lucrèce Borgia“, im dritten Akte von „Marie Tudor“ und dreimal im dritten Akte von „Angelo“.[1]) In den übrigen Dramen dagegen findet die Szenenveränderung nur zwischen zwei Akten statt. Ein allzu häufiger Szenenwechsel, wie er bei einer Aufführung von „Torquemada“ wegen seines ganz eigenartigen Gepräges und seiner fast gesuchten Formlosigkeit hätte vorgenommen werden müssen, würde nur verwirrend wirken und der stimmungsvollen Anschaulichkeit der einheitlichen Bilder Eintrag tun. Während er in seinem Jugendwerke: „Inès de Castro“ (1816) sehr willkürlich mit dem Orte verfährt, hat er in „Cromwell“ nicht die Grenzen der englischen Metropole überschritten. Drei volle Akte hindurch spielt sich die Handlung in White-Hall ab, wogegen der erste uns nach einem Gasthaus und der fünfte in einen Saal von Westminster versetzt. Im vierten Akte kann dem Dichter sogar eine strenge Kritik den von ihm gerügten Fehler der Klassiker gegen die Wahrscheinlichkeit vorwerfen, wenn der General Lambert mit seinen Anhängern im Krönungssaale selbst sich verschwören muß. Man kann doch nicht vermuten, daß die Puritaner zu so früher Stunde in den Saal gelangen konnten. In die Grenzen einer und derselben Stadt verlegt er ferner die Handlung von „Le Roi s'amuse“, „Marie Tudor“, „Angelo“ und „Ruy Blas“. Aber auch größere Entfernungen zwischen zwei Schauplätzen erlaubt sich der Dichter, wenn er in „Marion de Lorme“ uns mit dem vierten Akte von Blois nach Chambord versetzt und den Schluß der Handlung in Beaugency zeigt. Ein noch größerer Sprung findet sich in „Hernani“, wo wir im vierten Akte sämtliche Personen mit einem Male aus Aragonien nach Aachen versetzt finden und im nächsten Akte wieder in Saragossa. Hier können wir den Dichter nicht freisprechen von einem gesuchten Streben, etwas Neues, Ungewöhnliches zu bringen und von der Bahn seiner Vorgänger abzuweichen. Denn die ganze innere Umwandlung des Königs, der Hauptgegenstand des ganzen Aktes, hätte doch ebenso gut in Spanien stattfinden können, wie in dem

[1]) Bei der Aufführung und bis zur Édit. définitive (1880 ff.) wurde die Dreiteilung durch Streichung des ersten Teiles, der in einem alten Hause spielt, vermieden und nur eine Zweiteilung verlangt.

Gewölbe vor dem Grabe Karls des Großen. Auch wäre es für die Verschwörer wohl natürlicher und sicherer gewesen, sich in ihrer Heimat zu beraten, als mit dem Kaiser zu ziehen und an einem von fremder Hand angebotenen Orte sich zusammenzufinden, wo sie in Wirklichkeit gerade Aufsehen erregen mußten. Und doch entschied die berühmte Aufführung dieses Stückes am 25. Februar 1830, bei der es zu einem regelrechten, blutigen Handgemenge zwischen den Klassizisten und Romantikern kam, endgültig den Sieg des neuen Trauerspiels.

Die Zeiteinheit opferte Victor Hugo der Wahrscheinlichkeit. Im Innern eines Aktes stimmt meist die Zeit der Aufführung mit der der wirklichen Handlung überein. Nur einmal, im vierten Akte von „Le Roi s'amuse", vergeht die Zeit zu schnell. Als der König im Hause Saltabadils einkehrte, war es erst Abenddämmerung; nach etwa 130 Versen ist es aber schon „onze heures trois quarts". Daß der Dichter die Pause zwischen diesem und dem folgenden Akte sich nur kurz dachte, da kein Ortswechsel stattfand, kann man daraus ersehen, daß es nach dem Beginn des fünften Aktes erst zwölf Uhr schlägt. Im allgemeinen sind aber die Zeiträume zwischen den einzelnen Akten größer. Der Dichter benutzt sie dazu, um das, was wir bei den Nachahmern des Klassizismus so oft störend vermissen mußten oder nur durch lange Erzählungen erfuhren, die psychologische Vertiefung und Begründung der Gesinnung der handelnden Personen, zu vollziehen. Aber er stellt sie uns damit ebensowenig dar: nie sehen wir den Helden schwankend oder im Kampfe der Gefühle, sondern er hat stets seinen fest bestimmten Willen: erst sein Handeln muß uns seine Gesinnung erraten lassen, wobei uns leere Zeitangaben unterstützen sollen. So liegt in „Hernani" die Reise aus den Bergen Aragoniens nach Aachen und dann die Rückkehr nach Saragossa jedesmal zwischen zwei Akten und nimmt eine Zeit ein, die für die Sinnesänderung des Königs Karl ausreicht. Ein Monat zwischen dem dritten und vierten Akte von „Le Roi s'amuse" läßt die Liebe des Königs Franz I. sich abwenden von Blanche zu Maguelone. Aber damit geht die gute Absicht über das Können hinaus, und eine Unwahrscheinlichkeit tritt an die Stelle einer anderen, die er vermeiden wollte. Denn es ist nicht denkbar, daß Triboulet, dem seine Tochter das Liebste ist, und der von der Schuld des Königs vollkommen überzeugt ist, einen ganzen Monat braucht, um seine Rache vorzubereiten, und sogar noch während dieser Zeit seine Tochter im Verkehr mit dem König läßt, zu dem sie erst jetzt die hingebendste

Liebe faßt,[1]) während er früher gar nicht nötig gehabt hätte, sie von der Schuld des Königs zu überzeugen. — In der nämlichen Zeit eines Monats wendet in „Marie Tudor“ eine innere Wandlung die Neigung der Königin und der Jane ihren früheren Geliebten Fabiani und Gilbert wieder zu. Victor Hugo geht aber noch über diese Zeit hinaus und läßt in „Ruy Blas“ sogar fünf Monate vergehen, bis der ehemalige Diener seine absolute Stellung über die Minister erlangt hat. Auf diese Weise hat der Dichter die Stetigkeit der inneren Entwicklung seiner Dramen immer gewahrt; aber er war gezwungen, ihre Dauer von einem Tage[2]) bis zu sechs Monaten[3]) auszudehnen, wie sich aus den Gesprächen der einzelnen Personen genau berechnen läßt. Das augenfälligste Beispiel hierfür gibt „Cromwell“, in dem die Handlung am frühen Morgen des 25. Juni 1657 beginnt und am nächsten Tage mittags zu Ende geht:

I, 1 Lord Broghill:
Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept
Quelqu'un, que Lord Broghill autrefois chérissait,
Attend de grand matin ledit Lord aux Trois-Crues.
Voilà bien la taverne — et c'est le même lieu —.

IV. 2 Cromwell:
Minuit!

V. 4 Harrison:
Jamais si beau soleil à mes yeux n'avait lui.

Vielleicht wollte gerade in diesem Drama der Dichter darlegen, wie wenig er sich trotz der ungewöhnlichen Länge der Handlung von der üblichen Dauer entfernte.

Was endlich die Einheit der Handlung anbetrifft, so ist V. Hugo seiner Theorie ebenfalls treu geblieben. Die alte klassische Handlung suchen wir allerdings vergebens, aber die Frage, die unser Gefühl erwecken und in steter Spannung erhalten soll, ist zumeist vollständig durchgeführt. Selbst wenn der Dichter, wie im „Cromwell“, eine breitere Lebensdarstellung versucht, richtet er unser Interesse auf die einzige Frage; in diesem Falle ist es die: wird Cromwell sich als

---

[1]) IV, 1 Blanche:
. . . . . — Il m'aime. Il me dit qu'il m'adore.
Il me l'a dit hier!
[2]) „Cromwell“.
[3]) „Ruy Blas“.

König ausrufen lassen? Und erst im letzten Akte löst sie Cromwell selbst mit den Worten:

Quand donc serai-je roi?

Um diese Idee des Ganzen aufrecht zu erhalten, haben sich allerdings manche Nebenhandlungen nötig gemacht, die bisweilen sogar die Haupthandlung zu beeinträchtigen scheinen; wie besonders in „Les Burgraves“ in gewissem Sinne auch in „Cromwell“, „Marie Tudor“ und „Ruy Blas“. Aber sie beziehen sich doch schließlich alle auf dasselbe Ziel, auch wenn sie eine doppelte Exposition erfordern oder eine doppelte Katastrophe herbeiführen, wenn sie erst nach dem Anfang des Stückes durch ein erregendes Moment eingeleitet werden. Die am besten komponierte Handlung bietet „Lucrèce Borgia“. Alle überflüssigen Momente, alle „hors-d'œuvre“[1]) sind hier geschickt vermieden. Gewiß trug der vorzügliche Aufbau dieses Stückes viel mit zu dem Erfolge bei, der bei der Erstaufführung einen Waffenstillstand zwischen den beiden feindlichen Lagern herbeiführte und ihr den Namen eines „Waterloo der klassischen Armee“ einbrachte. Am wenigsten geglückt ist dem Dichter dagegen die Einheit in „Ruy Blas“, wo die Wiederkehr des wahren Don Cäsar sich zu einem ganzen Akte erweitert,[2]) den Sleumer[3]) nicht mit Unrecht als einen Verlegenheitsakt betrachtet. Noch weniger entsprechen die zwei letzten Dramen, „Les Burgraves“ und „Torquemada“ schon wegen ihres epischen Charakters dem Begriffe der einheitlichen Handlung. Dagegen treten die Hilfshandlungen als das Interesse fördernd besonders auf in „Hernani“, „Angelo“ und „Marion de Lorme“.

Den Wert der Dramen Victor Hugos zu prüfen, ist hier nicht unsere Sache; aber soviel können wir wohl sagen: hätte sein System ihm nicht eine so große Freiheit gegeben, so würde er manche der lyrischen Monologe, die oft das Stück nur unnötig verlängern, weggelassen und schärfere Gestalten seiner Helden erzeugt haben.

Bei den übrigen Romantikern finden sich in selbständiger und gemäßigter Form dieselben Theorien wieder, so daß wie hier nichts Neues finden können. Alexandre Dumas (1803—1870) gab mit „Henri III et sa Cour“ das erste romantische Geschichtsdrama; Alfred de Vigny (1799—1865)

[1]) V. Hugo gebraucht diesen Ausdruck selbst.
[2]) Dem vierten.
[3]) a. a. O.

lieferte im Oktober 1829 mit einer vollendet schönen Übersetzung Othellos in „Le More de Venise“ das typische Werk der romantischen Schule.

Die Erfolge der Romantiker zwangen die Gegner zum Schweigen. Der Ruf: Hie Klassiker! — Hie Romantiker! verklang. — Wenn auch eine vollständige Aussöhnung der beiden Richtungen nicht erfolgte und im Grunde auch keine von ihnen einen vollkommenen Sieg davontrug, so ist es doch dem Romantismus zu danken, daß mit den konventionellen Regeln der Einheiten endlich aufgeräumt wurde.

Schluß.

Vergegenwärtigen wir uns am Schlusse unserer Ausführung noch einmal die lange Lebensdauer der sogenannten aristotelischen Regeln der Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Italien kommend in Frankreich festen Fuß faßten, so sehen wir, daß gerade sie dem französischen Theater jene ihm eigene, machtvolle Konzentration, jene Klarheit gegeben haben, die wir heute noch aufrichtig bewundern müssen. Mit ihrer Knappheit und Kürze, die sie verlangten, entsprachen sie dem wesentlich logischen und synthetischen Geist der Franzosen, der weniger die vollständige, komplizierte Tatsache mit ihren kleinsten Umständlichkeiten verlangte, als vielmehr eine Idee aus der großen Tatsache heraus. Der französische Geschmack, selbst in der größten Freiheit ein Geschmack der Ordnung, der Regeln und Begrenzungen, liebte die einfachen Formeln und nahm sie an, auch wenn sie selbst nur eine scheinbare Einfachheit in sich trugen. Aber es gehörten Helden wie Corneille und Racine oder geschickte Künstler wie Voltaire dazu, um sich dem Zwange der Regeln zu fügen. Ihre Nachahmer haben alle nichts als blasse Kopien geschaffen. Bis zu dem Auftreten Diderots mit dem bürgerlichen Trauerspiel finden wir den Schauplatz stets in einem Palast oder Zeltlager, seltener auf einem freien Platze. Als man dann nach dem Vorbilde fremder Dichter die Handlung auszudehnen suchte, da wurde zuerst die Einheit des Ortes unbequem; man erweiterte sie sich vom Palaste oder von dem Hause auf seine Umgebung, auf die Stadt und schließlich auf deren weitere und weiteste Umgebung, indem man die Zeit als das Maß der möglichen Entfernungen benutzte. Die Einheit der Zeit dagegen hat man festgehalten bis zum Auftreten der Romantiker.

Der Kampf gegen die Regeln mußte zu Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem Wesen des Trauerspiels selbst entstehen: ein „Hernani“ konnte nicht nach dem Muster einer

„Bérénice“ behandelt werden. Es ist das Verdienst der Romantiker, daß sie die rechten Gründe erkannten und offen auszusprechen wagten. Man hatte sich von den alten Stoffen der Palastintriguen und Palastrevolutionen abgewendet und mit der Behandlung moderner Stoffe ein ganz anderes Milieu geschaffen, das den Geist der alten Zeit nicht mehr aufnehmen konnte, und der künstlerische Sinn, der in den Regeln lag, wurde nicht mehr verstanden.

Aber auch in der veränderten psychischen Beschaffenheit der Zuschauer lag ein Grund für die Abschaffung der Regeln. Mehr auf das Natürliche, die Wirklichkeit achtend, ließ man sich nicht mehr abspeisen mit schönen Tiraden und langen Dialogen; man verlangte Handlung, forderte für das Auge ebenso viel wie für das Ohr und glaubte nicht mehr an die Erzählung, daß diese oder jene Person, die man vor kurzem noch gesehen hatte, eben von einer Reise zurückgekehrt sei, zu der erfahrungsgemäß nicht nur Stunden, sondern Tage nötig waren.

Die Einheit der Handlung als der „nach einer Idee organisierten Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird,“ [1]) darf in keinem Trauerspiel fehlen. Darum ist sie auch, obgleich hin und wieder einmal verändert, unversehrt durch den Kampf hindurchgegangen.

Aber wie eine gezwungene Einheit des Ortes und der Zeit unwahrscheinlich war, so kann auch ein allzu häufiger Wechsel der Dekoration zumindest Anstoß erregen oder eine zu lang ausgedehnte Handlung die theatralische Illusion beeinträchtigen. Darum war auch für den Ort und die Zeit im Drama der goldene Mittelweg der beste, wie man ihn nach der „Hernanischlacht“ wieder einschlug.

[1]) Freytag a. a. O. S. 24.

Alphabetisches Verzeichnis der Autoren.

Ancelot, J. A. 85.
Arnault, Ant. 84.
Arnault, Luc. 74.

Baour-Lormian. 74, 97.
Barante, de. 83.
Beaumarchais. 57.
Belloy, de. 41.
Beyle, H. 83.
Brifaut. 75.

Campistron, J. G. de. 19.
Chateaubriand. 79.
Chateaubrun. 39.
Chénier, M. J. de. 70.
Constant, B. 80.
Crébillon, P. J. de. 24.

Delavigne, C. 85.
Delrieu. 74.
Diderot. 52, 57.
Ducis. 46.
Duché. 21.
Dumas, A. 101.
Duval, A. 96.

Genest. 21.
Gresset. 51.
Guiraud. 84.
Guizot. 83.

Hugo, V. 91, 97.

Jaucourt, de. 65.
Jay. 97.
Jouy, V. 84.

La Chaussée, de. 50.
La Fosse, de. 20.
La Grange-Chancel, de. 22.
La Harpe, de. 44.
La Motte, de. 24.
Lancival, L. de. 70.
La Touche, de. 39.
Laya. 70.
Lebrun, P. A. 84.
Legouvé, G. 70.
Lemercier, Nép. 75.
Lemierre. 39.
Letourneur. 38, 83.
Longepierre, de. 21.

Manzoni. 82.
Marmontel. 66.
Mercier, L. Séb. 59.

Nougaret. 49.

Piron, A. 50.
Pixérécourt. 91.
Pompignan, Le F. de. 39.

Raynouard. 74.
Rémusat, Ch. de. 83.

Saint-Evremond. 17.
Saurin. 40.
Schlegel, A. W. 81.
Sedaine. 56.
Soumet. 85.
Staël, Mad. de. 79.

Voltaire. 27, 30.
Vigny, A. de. 97, 101.

Lebensgang.

Ich, Georg Erwin Teichmann, evang.-luth. Konfession, wurde als Sohn des Privatmanns August Teichmann am 30. September 1883 zu Niedergräfenhain bei Geithain geboren. Meine erste Vorbildung erhielt ich in der Volksschule meines Heimatortes. Ostern 1897 trat ich in die Quinta des Realgymnasiums zu Borna ein, das ich Ostern 1905 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Seit dieser Zeit widmete ich mich an der Universität Leipzig dem Studium der neueren Sprachen und Germanistik. Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren und Dozenten: v. Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Brandenburg, Deutschbein, Dittrich, Heinze, Holz, Jungmann, Köster, Lange, Settegast, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wülker, Wundt. Mehrere Semester hindurch beteiligte ich mich als ordentliches bez. außerordentliches Mitglied an dem romanischen Seminar des Herrn Prof. Birch-Hirschfeld, am englischen Seminar des Herrn Prof. Wülker, am deutschen Seminar und Proseminar des Herrn Prof. Sievers, an dem deutschen Proseminar des Herrn Prof. Köster und dem philologischen Proseminar des Herrn Prof. Immisch, ferner an dem philosophischen Seminar des Herrn Prof. Barth, dem philos.-päd. Seminar des Herrn Prof. Volkelt und dem prakt.-päd. Seminar des Herrn Prof. Hartmann und dem des Herrn Prof. Hofmann. Außerdem nahm ich teil an den Übungen der Herren Lektoren Dr. Cohen und Dr. Davies.

Allen meinen verehrten Lehrern fühle ich mich für die vielseitige Anregung und Förderung meiner Studien zum Danke verpflichtet; besonders gilt mein Dank Herrn Geheimen Hofrat Prof. Dr. Birch-Hirschfeld für die Anregung dieser Arbeit und die freundliche Teilnahme, mit der er sie begleitet hat.